Université Paris Nanterre
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

Membre de l'université Paris Lumières

ED 138 « Lettres, Langues, Spectacles »
Centre des Sciences
des Littératures en Langue Française

Kazuhiko Suzuki

Les Classiques et les Romantiques.

Une histoire des querelles littéraires (1824-1834).

Thèse présentée et soutenue publiquement le ***7 décembre 2018***
en vue de l'obtention du doctorat de Littérature française
de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de M. Alain Vaillant (Université Paris Nanterre)

Jury :

Rapporteur :	M. Hugues Marchal	Professeur de littérature française à l'Université de Bâle
Rapporteur :	M. Jean-Marie Roulin	Professeur de littérature française à l'Université Jean-Monnet (Saint-Étienne)
Membre du jury :	M. Olivier Bara	Professeur de littérature française à l'Université Lumière-Lyon 2
Membre du jury :	Mme Aurélie Loiseleur	Maîtresse de conférence HDR à à l'Université de la Sorbonne Nouvelle
Membre du jury :	M. Alain Vaillant	Professeur de littérature française à l'Université Paris Nanterre

REMERCIEMENTS

Je remercie mon directeur de thèse, M. Alain Vaillant, professeur à l'Université Paris Nanterre, qui m'a encouragé durant tout le temps de cette thèse avec une bienveillante sollicitude et surtout avec une grande patience.

Je remercie l'ensemble des membres du jury, M. Olivier Bara, Mme Aurélie Loiseleur, M. Hugues Marchal et M. Jean-Marie Roulin, qui ont bien voulu accepter d'examiner cette thèse.

Je remercie M. Yoshikazu Nakaji, professeur émérite à l'Université de Tokyo, pour son soutien moral et intellectuel tout au long de mes années d'étudiant. Mon seul regret est de ne pas avoir pu achever cette thèse avant sa retraite.

Je remercie ma famille et Yuki pour leur soutien moral qui m'a permis de surmonter les moments difficiles.

Je remercie Patricia, à qui cette thèse est dédiée.

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

INTRODUCTION

Contrairement à l'usage des recherches littéraire, philosophique, historique, sociologique ou culturelle, la présente étude ne peut commencer par le travail préliminaire nécessaire, celui de « définir » la notion-clé autour de laquelle elle se déroulera : *romantisme*. Cet aveu *a priori* irresponsable et choquant se révèle, cependant, être le lieu commun des historiens de ce grand mouvement esthétique du XIX^e^ siècle : plus d'un manuel du romantisme commence, en effet, par entériner ce constat pour le moins décourageant.

Pour n'en évoquer que quelques-uns, l'auteur de *Lire le romantisme*, Jacques Bony se contente très sagement, pour rappeler la définition de son objet d'étude, de citer un passage des fameuses *Lettres de Dupuis et Cotonet* de Musset, où il est question, justement, du caractère « indéfinissable » du romantisme[1]. De même, Georges Gusdorf commence sa colossale étude historique et philosophique sur le savoir romantique par l'anecdote de Friedrich Schlegel prétendant qu'il lui faudrait 125 feuilles — soit 4000 pages selon l'historien — afin de pouvoir pleinement expliquer ce mot[2]. Pour remonter encore plus loin, Guy Michaud et Philippe Van Tieghem citent, dès la première page de leur manuel de 1952 — manuel daté mais précieux en ce qu'il nous remémore quelques « minorés » romantiques et antiromantiques — le témoignage de Madame de Duras (« La définition du Romantisme, c'est d'être indéfinissable ») mais aussi ceux d'écrivains bien postérieurs comme Paul Valéry (« Il faudrait avoir perdu tout esprit de rigueur pour définir le Romantisme[3] »). Preuve que le romantisme n'a pas perdu d'intérêt chez les intellectuels du XX^e^ siècle ; au contraire, puisqu'étroitement lié à la question du « nationalisme », il ne cesse d'occuper une place importante dans la pensée occidentale et orientale du siècle dernier et même

[1] Jacques Bony, *Lire le romantisme*, Armand Colin, « Lettres sup », 2005, p. 157-158.
[2] Georges Gusdorf, *Le Romantisme* [1982], Payot, t. 1, 2011, p. 9.
[3] Guy Michaud et Philippe Van Tieghem, *Le Romantisme*, Hachette, « Documents France », 1952, p. 1.

d'aujourd'hui[4].

Contemporain de Paul Valéry et d'André Gide — qui s'impose lui aussi comme grand penseur de la question classico-romantique — le philosophe américain Arthur Lovejoy propose d'utiliser le mot *romantisme* au pluriel dans son article de 1924 « On the Discriminations of Romanticisms », article d'une grande importance pour comprendre l'une des causes de la complexité de cette notion[5]. Pluralité romantique, sur laquelle reviendra — un demi-siècle après — le premier numéro de la revue *Romantisme*, publiée en 1971 sous le titre interrogatif de « L'impossible unité[6] ? ».

Pour résumer, on se méfiera donc de toute tentative de définir le romantisme de manière une et catégorique[7]. D'ailleurs, cette grande question de la définition ne harcèle pas seulement critiques et historiens ; les esprits éclairés du XIX^e^ siècle se rendaient parfaitement compte de l'impertinence d'un tel geste unificateur pour dompter le romantisme. Avant même la naissance de l'auteur des *Lettres de Dupuis et Cotonet*, Louis-Sébastien Mercier pouvait écrire dès 1801 : « On sent le Romantique, on ne le définit point [...][8]. » En aval de l'époque romantique — *en aval*, à en croire la vieille périodisation selon laquelle tout commence avec la publication des *Méditations poétiques* en 1820 et finit avec l'« échec » des *Burgraves* et le succès de *Lucrèce* en 1843

---

[4] « C'est avec le romantisme que le thème de l'identité nationale apparaît pour la première fois sur la scène européenne. » Dans un chapitre qui s'ouvre par ce constat, l'auteur de *L'Identité malheureuse* revendique le romantisme d'un Maurice Barrès au profit d'une « identité nationale ». (Alain Finkielkraut, « Le vertige de la désidentification », *L'Identité malheureuse* [2013], Gallimard, « Folio », 2015, p. 83-112.) Le contraste n'est-il pas saisissant entre ce membre récent de l'Académie française et son très lointain confrère Louis-Simon Auger qui, en 1824, récusa le romantisme en faveur précisément du nationalisme français ? La fortune du romantisme, depuis sa naissance au XIX^e^ siècle, est marquée par de curieuses vicissitudes dans l'histoire politique et littéraire française. Une « histoire de l'histoire du romantisme » attend d'être écrite. Rien ne serait plus instructif que de suivre, génération après génération, guerre après guerre, les jugements que les deux dernières siècles ont portés sur leurs prédécesseurs de la notion de romantisme.

[5] Arthur O. Lovejoy, « On the Discrimination of Romanticisms », *Publications of the Modern Language Association of America,* n^o^ 39, 1924, p. 235.

[6] Voir le préambule « Pour Romantisme », *Romantisme*, n^o^ 1-2, 1971, « L'impossible unité ? », p. 3-7.

[7] Cependant, tous ne se contentent pas de ce lieu commun « l'indéfinissable romantisme » : dans sa remarquable introduction du *Dictionnaire du romantisme* (CNRS Éditions, 2012), Alain Vaillant entreprend récemment d'en proposer une définition. Le texte est ensuite publié séparément sous le titre *Qu'est-ce que le romantisme ?*, CNRS Éditions, « Biblis », 2016.

[8] Louis-Sébastien Mercier, *Néologie* [1801], éd. Jean-Claude Bonnet, Belin, 2009, p. 389.

— le jeune Baudelaire se proposera, en 1846, de dissiper cette « nuée [qui] vomit les néo-classiques[9] » en brandissant le vieil étendard qu'il croit pourtant tout blanc : « Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir[10]. » Voilà quelques rares définitions du romantisme qui me paraissent plausibles car, tout compte fait, elles ne le définissent point.

Ainsi les recherches sur le romantisme ne peuvent-elles être « scientifiques » *stricto sensu* si on entend par ce prédicat une argumentation bien appuyée sur une circonscription sémantique préliminaire du concept qui fait l'objet de l'examen. À cet égard, la présente étude ne peut que s'inscrire dans cette grande tradition des écrivains et puis des historiens du romantisme français, voire européen ; de ceux qui font preuve de prudence et de justesse pour justement ne pas trancher la question. Pour raconter une anecdote, au Japon — pays gros mangeur du poisson — on dit que pour attraper une anguille, il ne faut pas essayer de la saisir mais accompagner et *sentir* son mouvement hélas insaisissable. Le romantisme ne ressemble-t-il pas à ce poisson réfractaire à toute prise subite et avide ?

Or, dire que le romantisme est insaisissable et indéfinissable — ou *sensationniste* — revient à ne rien dire. Que dire alors, après tant de témoignages semblables que je viens de parcourir ? Quelles sont les méthodes à adopter pour oser écrire à nouveaux frais une « histoire du romantisme », qui ne se solderait pas par une resucée des travaux de ces prédécesseurs dont il est aisé de multiplier encore les noms, à commencer par celui, intimidant, d'un Paul Bénichou ?

Ou bien, on peut remonter en amont de la grande lignée des « histoires du romantisme » pour revenir sur quelques témoignages « directs » ou presque, par exemple celui de Théophile Gautier : *Histoire du romantisme* (1872). Pour aller à l'essentiel, cette œuvre posthume de Gautier nous donne deux leçons sur le romantisme français : d'abord, l'époque romantique est inaugurée par une seule figure, Victor Hugo. Elle ne s'en enrichit pas moins, Gautier le souligne avec vigueur, d'autres écrivains mineurs

[9] Charles Baudelaire, *Sur mes contemporains, Pierre Dupont [II]*, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1976, p. 169.
[10] C. Baudelaire, *Salon de 1846*, *ibid.*, p. 420.

qui, contrairement à l'auteur d'*Hernani*, se voient voués à l'oubli : « [C]'est un devoir, écrit-il, pour ceux qui ont fait partie de la grande armée littéraire d'en raconter les exploits oubliés[11]. » Ainsi l'histoire du romantisme se résume-t-elle à celle de Hugo-le-Grand et de ses seconds couteaux du « Petit-Cénacle ». Rien n'illustre mieux cette relation maître-disciples que ces lignes où Gautier justifie l'emploi du *nous* à la place de celui du *je* : « [L]e *je* nous répugne tellement que notre formule expressive est *nous*, dont le pluriel vague efface déjà la personnalité et vous replonge dans la foule[12]. » C'est dire que nul ne mérite cette première personne du singulier sauf *Ego Hugo*.

Or, le très beau souvenir de Gautier ne suffit pourtant pas à saisir le romantisme français dans son ensemble car — c'est ce que la présente étude visera à prouver — l'histoire de cette bataille littéraire ne saurait s'écrire seulement avec celle de ses « vainqueurs », qu'ils soient sur un piédestal ou au fond d'un tombeau sans épitaphe. Nous avons tort de penser, il faut le dire, que Hugo et ses partisans constituent les seuls fondateurs ou *moteurs* de ce *mouvement*, dans lequel les classiques et les romantiques s'entremêlent de manière inextricable : les « échecs » des uns ne s'y trouvent pas plus dignes d'oubli que les « exploits » de ces autres auxquels Gautier pouvait penser.

En d'autres termes, pour pouvoir retracer l'histoire du romantisme, il faut non seulement un *nous* mais aussi un *eux*. « [C]e n'est point aux Romantiques triomphants qu'il faut demander un jugement précis sur le romantisme et ses origines[13] », dit Henri Girard comme pour contrebalancer l'écart flagrant entre la durée de l'entretien cognitif, si je puis dire, que les historiens ont jusqu'ici consacrée aux « vainqueurs » et celle, très limitée, qu'ils ont réservée aux « vaincus ». Ces derniers, cependant, ont encore

---

[11] Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, éd. Adrien Goetz, Gallimard, « Folio classique », 2011, p. 59.

[12] *Ibid.*, p. 133. Sur ce point voir aussi Corinne Saminadayar-Perrin, « *Histoire du romantisme* : les "Babels du rêve" à l'âge médiatique », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 30, 2008, p. 262.

[13] Henri Girard, « Introduction II. Un théoricien du romantisme », dans Émile Deschamps, *Un manifeste du romantisme : la préface des Études françaises et étrangères d'Émile Deschamps*, publié avec introduction et notes par Henri Girard, Les Presses françaises, 1923, « Bibliothèque romantique », p. XXX.

des choses à dire. Tous les discours antiromantiques ne témoignent pas, comme le prétend Hugo Friedrich, « d'un conservatisme purement dogmatique, qui n'a pas la profondeur d'analyse des modernes[14]. » Certains d'entre eux, au contraire, se révèlent dignes d'être écoutées avec la même attention que celle qu'on aime apporter aux beaux vers et aux admirables proses de la grande littérature romantique.

On sait que l'*Histoire du romantisme* de Gautier est une œuvre inachevée, interrompue par la mort de l'auteur. Dommage pour les amateurs de Gautier, mais quelle chance pour les historiens du romantisme, car de toute œuvre inachevée, on peut inventer la suite. Il nous est dès lors possible d'essayer de compléter ou de *contester* la version de Gautier par des pages supplémentaires, pages que ce dernier n'a pu écrire ou, plus exactement, n'aurait éprouvé nul besoin d'écrire. Pour tout dire, nous avons besoin d'une autre *Histoire du romantisme*, celle que ses adversaires — *eux* — auraient dû raconter : la prospérité du romantisme français n'est pas sans rapport avec la puissance de ses ennemis, à savoir les défenseurs de la doctrine classique. Telle est donc l'optique de cette thèse qui se voudrait une modeste contribution à notre compréhension approfondie du romantisme français.

Tâche difficile et surtout immense car elle suppose *a priori* une traversée de toute l'« époque romantique », époque dont il n'est pas aisé de déterminer le début et la fin ou, tout simplement, qui n'a sans doute ni début ni fin. Afin de limiter le corpus de l'étude, je me propose donc de revisiter la querelle des classiques et des romantiques qui s'échauffe dans les années 1820 et se poursuit même au-delà. La périodisation paraît justifiable si l'on se souvient que c'est bien au cours de la décennie 1820 que le climat de lutte s'envenime entre ces deux écoles aux prises pour prendre l'initiative.

Pour mieux cerner ce parcours historique de la bataille romantique, force est d'en inventer malgré tout un début et une fin. S'imposent donc deux pôles, deux piquets : le premier, je l'enfonce dans l'année 1824 au cours de laquelle l'académicien Louis-Simon Auger condamne l'« hérésie romantique[15] » dans son fameux discours de

[14] Hugo Friedrich, *La Pensée antiromantique moderne en France* [1935], éd. Clarisse Barthélemy et Aurélien Galateau, Classiques Garnier, « Études de littérature des XX^e^ et XXI^e^ siècle », 2015, p. 72.

[15] Max Milner et Claude Pichois, *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à*

la séance publique annuelle des quatre Académies. Année pivot, en deux mots, pour l'avenir du romantisme encore en herbe. Le second se situe dans l'intervalle d'une décennie ; en 1833 et 1834, le jeune journaliste Désiré Nisard publie un article connu sous le nom de « Manifeste contre la littérature facile » puis *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, véritable tour de force d'un comparatiste érudit qui s'efforce de relire la poésie latine au prisme des poètes contemporains et *vice versa*. Avec principalement ces deux textes critiques, le nouveau chef de l'antiromantisme viendra ranimer — bien que pour une tout autre cause que celle de l'académicien — le débat littéraire quelque peu étouffé après la « bataille » d'*Hernani* mais surtout par les vicissitudes politiques et sociales consécutives à la révolution de Juillet.

Après la périodisation, la méthode. Celle-ci pose plus de problèmes, demande plus de justifications à la présente étude. Deux raisons pour cela : en premier lieu, l'indéfinissabilité de la notion de romantisme. Qui dit indéfinissable dit indélimitable, toute thématique une et spécifique se révèle dès lors invalide, qui prétend « saisir » le romantisme dans ses méandres complexes. Dans cette optique, la démarche la moins impertinente m'a paru une étude chronologique. Méthode qui manque d'originalité, mais permettra au moins de mieux « accompagner » le débat romantique et l'évolution de ses enjeux. Au reste, elle ne devra pas être aussi rigoureuse que celle, par exemple, adoptée par René Bray dans son étude de 1963, *Chronologie du romantisme (1804-1830)*. Ouvrage qui fait preuve d'une rare méticulosité en décortiquant — après une rapide enjambée de la période de l'Empire — les tenants et aboutissants de l'évolution du romantisme au cours de la décennie 1820 « année par année, parfois mois par mois et même semaine par semaine[16] ». Le principe d'une telle application n'est pourtant pas exempt d'inconvénient, celui d'une courte vue. Or l'histoire littéraire peut tramer une continuité à distance, un jet de pierre ne rencontre pas toujours ses ricochets immédiats, qui viennent parfois de là où on ne les attend pas. Tout en gardant l'ordre chronologique, il m'arrivera donc d'écouter chez tel écrivain l'écho lointain de

---

Baudelaire 1820-1869, Flammarion, « GF », 1996, p. 201.

[16] René Bray, « Avant-propos », *Chronologie du romantisme (1804-1830)*, Nizet, 1963, p. V.

tel autre et d'improviser librement un dialogue imaginaire entre eux malgré quelque intervalle qui les sépare. De même, puisque je me propose d'abandonner un seul fil conducteur, mon travail devra suivre les méandres thématiques qui peuvent paraître fort capricieux. Soucieux d'explorer le débat romantique dans sa globalité, il se hasarde à passer d'un sujet à l'autre, de la question de l'alexandrin à celle des trois unités en passant par l'examen des œuvres romanesques. Ainsi les chapitres s'enchaînent-ils, au moins apparemment, sans qu'il y ait entre eux une réelle liaison. Que cette déambulation fasse preuve d'une diversité qui fait la richesse du débat romantique et non d'une disparité qui trahirait le manque d'orientation de mon développement.

Ensuite — et par conséquent — sur ce parcours sinueux on rencontrera une grande variété d'écrivains du XIX^{e} siècle. Variété qui risquerait davantage de réduire ces 300 pages à une espèce de « mélanges » de textes recueillis en vrac. Cependant, mobiliser autant de noms que possible est justement le choix méthodologique de mon étude sur la querelle des classiques et des romantiques. À ce sujet, je reviens sur deux préceptes de l'auteur de l'*Histoire du romantisme* : cette histoire de Gautier — quoiqu'inachevée — est, d'une part, absolument contestable car la bataille romantique ne s'achève point avec *Hernani* (vieille perspective historique reprise dans la chronologie de René Bray qui se clôt heureusement sur cette « victoire » de 1830) mais continue bien au-delà. D'autre part, on ne peut que demeurer fidèle à son témoignage : l'« histoire du romantisme » est une histoire collective, façonnée par d'innombrables mains. Le travail du dernier Gautier consista — tout en cherchant de nouveaux talents comme Verlaine, Mallarmé et Heredia — à compter une par une ces incomptables étoiles éteintes et à les compter comme ayant appartenu à la constellation romantique dont il est le dernier survivant. Écrivains, peintres, sculpteurs, musiciens, acteurs et actrices, il fit couler beaucoup d'encre pour les saluer et les sauver d'un ténébreux oubli ; en témoignent non seulement l'*Histoire du romantisme* mais nombre d'articles nécrologiques consacrés à ses vieux amis artistes. « [C]e métier de croque-mort commence à m'ennuyer[17] », écrit-il à sa fille vers la fin de sa vie.

[17] T. Gautier, lettre à Estelle Gautier, 17 novembre 1867, *Correspondance générale*, éd. Claudine Lacoste-Veysseyre, Genève-Paris, Droz, « Histoire des idées et critiques litté-

Écoutons ses *memento mori* et soyons fidèles à son testament : pas plus qu'une critique thématique spécifique, toute recherche monographique ne convient désormais à la présente étude historique. Même la trajectoire du jeune Victor Hugo, encore que ses quatre préfaces des *Odes* offrent un observatoire du romantisme en mouvement de 1820, ne suffit pas à elle seule de suivre le débat romantique dans tous ses enjeux. Pour retracer une histoire, on a besoin de beaucoup de morts. Principe qui m'oblige à convoquer ici non seulement les grandes figures comme Chateaubriand, Madame de Staël, Lamartine, Vigny et Hugo, mais aussi de plus discrètes comme Jules Janin et Charles Nodier, ou encore les noms jusqu'ici inscrits en marge de l'histoire du romantisme comme ceux d'Émile Deschamps et d'Ulric Guttinguer.

Écoutons ses *memento mori* et, en même temps, soyons *infidèles* à son testament car, comme je l'ai dit plus haut, revisiter la querelle littéraire implique la relecture non seulement des romantiques mais surtout des antiromantiques dont les historiens, de l'auteur de l'*Histoire du romantisme* à celui du *Sacre de l'écrivain*, faisaient encore moins de cas que des seconds couteaux de Victor Hugo. Cette histoire ne dort pas uniquement dans le panthéon et le cimetière commun des romantiques : elle se trouve également inhumée dans les catacombes peu fréquentées des « crânes académiques et classiques[18] » — l'expression est de Gautier — comme Auger et Nisard, mais aussi Charles de Lacretelle et François-Benoît Hoffman, etc. Je sais que ces noms répugnent aux lecteurs de Stendhal ou de Hugo. Pour rendre compte de la situation actuelle de Musset, André Guyaux écrit ceci : Baudelaire détestait Musset, Rimbaud aussi. Taine, Bourget et Brunetière le comprenaient mieux : « Mais nous sommes plus les héritiers de Baudelaire et de Rimbaud que les disciples de Taine, de Bourget et de Brunetière…[19] » La formule peut resservir pour résumer le dénouement de la bataille romantique : *nous sommes plus les héritiers de Stendhal et de Hugo que les disciples de Hoffman, d'Auger et de Nisard.* Pourtant, cette synthèse ne doit pas nous dispenser de

raires », t. 9, 1995, p. 484.

[18] T. Gautier, *Histoire du romantisme*, *op. cit.*, p. 140.

[19] André Guyaux, « Préface », *Alfred de Musset. Textes de Nisard, Sainte-Beuve, Lamartine, Paul de Musset, Laprade, Vitet, Taine, Gautier, Zola, Bourget, Brunetière, Lanson*, textes choisis par Loïc Chotard, André Guyaux, Pierre Jourde et Paolo Tortonese, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Mémoire de la critique », 1995, p. 11.

lire ces « vieux » défenseurs de la doctrine classique ; cela peut s'expliquer par deux raisons. Dans le champ propre de l'histoire littéraire du XIX^e^ siècle, d'abord, une nouvelle pensée poétique s'élabore, ce me semble, au sein de cette querelle des classiques et des romantiques, critiques et censures par les premiers donnant lieu aux seconds de s'interroger sans cesse sur leurs propres possibilités et limites. Cette prise de conscience de soi, les classiques à leur tour se verront obligés de l'assumer au fur et à mesure de la querelle ; sur le plan plus global — et je me permets ici de citer de mémoire ce que m'a dit mon directeur de thèse à l'occasion de notre premier entretien — on ne saurait comprendre l'histoire avec seulement les noms, les dates et les discours historicisés. Cela ne ferait que renforcer au contraire la fermeté de l'Histoire en majuscule qu'il convient pourtant de mettre en doute par des travaux plus minutieux.

Stéphane Zékian, revisitant récemment les toutes premières années du XIX^e^ siècle — quartier qu'on s'est souvent contenté de peupler des « premiers romantiques » comme Chateaubriand et Mme de Staël — entreprend une quête du statut du « classique » par une vaste documentation sur les auteurs moins connus de la période : « Montrer comment s'est écrite l'histoire de la tradition, écrit-il, c'est prêter attention aux récits perdus en route, c'est aussi tenter d'interpréter les raisons et les effets de leur effacement[20]. » Attitude d'un historien que la présente étude voudrait prendre à son compte. Tout historien a sa pyramide ; son intérêt est archéologique, qui ne consiste certes pas à galvaniser les vieilles momies mais à appréhender comment elles *ont vécu*. Les oubliés de cette bataille littéraire, l'histoire du romantisme a besoin de s'en ressouvenir et d'en faire l'autopsie avant et afin de les enterrer pour de vrai. Les pages qui suivent abordent donc moins les grands textes romantiques — sur lesquels beaucoup d'encre a coulé comme la préface de *Cromwell* — que les discours et débats jusqu'ici remarqués en passant, voire complètement dédaignés par l'historiographie du romantisme. Pour être plus précis, je vais par exemple revisiter la discussion qui occupa le devant de la scène en 1824 dans l'Académie de Rouen et celle poursuivie, la même année, dans l'espace médiatique parisien entre François-Benoît Hoffman, le

[20] Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques. Le siècle de Louis XIV existe-t-il ?*, CNRS Éditions, 2012, p. 23.

critique du *Journal des débats*, et le jeune Hugo qui venait de publier les *Nouvelles Odes*.

Or, « interpréter les raisons et les effets de leur effacement » n'est peut-être pas tout le travail de l'historien. Car cela peut le conduire à penser que les oubliés n'ont pas toujours tort ; relisant les écrits de ces auteurs aujourd'hui largement méconnus, classiques ou romantiques, j'y ai rencontré des expressions, des phrases, des arguments d'un intérêt non négligeable : des « idées » qui auraient mérité une tout autre vie, songeais-je, si elles avaient été exprimées par des noms plus glorieux qui s'inscrivent dans la grande tradition de la littérature française ; en ce sens, je dirais des idées qui ont mal choisi la bouche de sortie. Dès lors, ma thèse tâchera également de recueillir ces témoignages d'un intérêt non archéologique mais qui n'a pas perdu de son actualité théorique comme de sa profondeur philosophique et de rendre justice, sans tarder, à leurs témoins méconnus ou mal connus, justice telle qu'ils la méritent.

Les oubliés n'ont pas toujours tort, mais n'ont pas tous raison. Le goût des minores est dangereux, qui touche à celui des anecdotes : des « inédits ». Pourtant, historien n'étant pas anecdotier, mon but n'est pas de raconter quelques épisodes pour les curieux de l'époque romantique sans aucune convergence avec l'orthodoxie de ce mouvement littéraire, mais de redécouvrir une *autre* histoire — l'adjectif est à entendre au sens de l'« *autre* face de la lune » — comme doublure de celle, en majuscule, largement reconnue aujourd'hui. Les noms et événements qui se voient rassemblés ici ont tous, chacun sa manière, le mérite d'être rappelés et étudiés dans cette perspective historiographique.

En 1820 on put dire que le romantique n'est que l'ombre du classique, que l'un ne se définit qu'à la lumière de l'autre. Le romantisme va bientôt s'établir à son compte, Gautier s'en souvient, comme si son adversaire n'existait pas dès le début. Pourtant, ombre et lumière, échangeant leur rôle depuis, vont toujours ensemble. Je m'intéresserai moins à la vie et à l'œuvre de ces soldats oubliés de la bataille romantique qu'à ce qui semble effacé dans la lumière aveuglante de l'historiographie surexposée par et pour les seuls vainqueurs de cette bataille : l'histoire du romantisme se joue en clair-obscur, sa meilleure compréhension implique la remise en examen de la

part de l'ombre qui s'appelle romantisme d'abord, et puis classicisme. Cette thèse devra corollairement élucider comment la lumière et l'ombre ou les deux écoles échangent leurs positions au cours des décennies 1820 et 1830.

La lumière attire l'œil, mais on voit parfois mieux dans l'obscurité. Tel est du moins le cas en ce qui concerne le « classicisme » après 1830 — je le verrai dans le dernier chapitre consacré à cette période — alors que la nouvelle école mène la bataille et va absorber une grande part de la lumière. Comme le dit Roger Zuber à juste titre, « le classicisme ne trouvait son nom que quand il tombait de la création dans la critique normative et vétilleuse[21]. » C'est sous l'ombre portée du romantisme que l'école classique ressentit le véritable besoin de se connaître. Penser le romantisme revient à repenser le classicisme et *vice versa*. Henri Peyre dit à ce propos : « Nombreux sont les Français qui n'ont ressenti et professé pour leur classicisme qu'antipathie et dédain. Ceux qui l'aiment savent par contre l'aimer contre ses adversaires, c'est-à-dire avec flamme et avec vie[22]. » Aimer, c'est aimer contre. Reconstituer l'enchevêtrement et le dialogue des classiques et des romantiques permettra de mieux comprendre dans quelle mesure et par quels moyens ces courants jumeaux ont chacun pu construire l'image de soi et celle de l'autre.

« *Tout classicisme suppose un romantisme antérieur*[23] », souligne Valéry dont on connaît le goût des apparentes contradictions. Rien n'étaie mieux cet « axiome » — l'expression est de Valéry lui-même — que la redécouverte autour de 1830 des poètes du XVI^e^ siècle et du « siècle de Louis XIII » par les romantiques comme Sainte-Beuve, Nerval et Gautier. La guerre des classiques et des romantiques est une guerre par procuration ; les premiers, pour mieux châtier les seconds, revendiquent davantage les poètes du siècle de Louis XIV que leurs prétendus successeurs contemporains. Longtemps considérés comme pauvres orphelins ou enfants adoptés d'origine étrangère —

[21] Roger Zuber et Micheline Cuénin, *Littérature française. 4. Le classicisme 1660-1680*, Arthaud, 1984, p. 6.
[22] Henri Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme ?*, édition revue et augmentée, Nizet, 1964, p. 230.
[23] Paul Valéry, « Situation de Baudelaire », *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », t. 1, 1957, p. 604.

et profitant eux-mêmes de la liberté et des « possibilités[24] » de l'être — les jeunes romantiques partent, à leur tour, à la recherche de leurs pères-procureurs non dans les états civils allemand et anglais mais en remontant la lointaine filiation de la littérature française. Ainsi s'abritent-ils derrière Ronsard et Villon comme les classiques Boileau et Racine. Cette quête de l'authenticité littéraire ou d'un parrain plus âgé a largement contribué à établir, en l'inventant, la cartographie de la littérature française. Penser le romantisme, c'est penser et repenser le classicisme, mais aussi, on le montre, assister à la naissance d'une histoire littéraire qui s'écrit ainsi à quatre mains.

Avant de terminer ce bref préambule, une dernière justification s'impose sur le titre : *Les Classiques et les Romantiques*. Celui-ci ne reflète pas, à vrai dire, tous les enjeux du débat littéraire 1820-1830 dont cette thèse se propose de retracer une histoire. La raison en est simple : les ennemis des « romantiques » sont nombreux et ne se limitent pas aux « classiques » à proprement parler. Pour n'en citer que deux exemples, en 1820, le clergé catholique s'élève également contre le romantisme — je le verrai dans la première partie — qu'il considère, non sans raison, comme expression littéraire du protestantisme. Ensuite, la dichotomie classico-romantique tendra à s'ébranler plus fondamentalement sous la monarchie de Juillet où les principaux antiromantiques ne seront plus les « classiques » ni les catholiques mais la classe bourgeoise ou ce que Balzac nomme la « religion épicéenne ». Ce remplacement radical donne lieu à un clivage argumentatif qui pourrait choquer le lecteur de la quatrième partie consacrée, elle, à la situation du romantisme au début des années 1830 ; dans cette dernière partie, à la différence des trois précédentes, on ne rencontrera rarement, du moins dans un premier temps, les noms des écrivains classiques : il sera en effet exclusivement question de ce nouveau camp antiromantique qui s'appelle bourgeois, imperméable non seulement à la littérature « romantique » mais aux choses de la littérature et de l'art

[24] Pour Carl Schmitt, les possibilités sont la seule arme des romantiques qui, à l'opposé de leurs adversaires classiques, n'ont ni passé ni tradition : « Le romantisme a débuté comme un mouvement des jeunes contre les anciens. Il est naturel qu'une nouvelle génération qui s'offre en opposition à l'ancienne qui est en place, cherche un signe de ralliement. Elle ne peut le trouver dans ses œuvres à peine ébauchées ; aussi se réclame-t-elle de sa jeunesse prise en elle-même, de la vie, de sa force, de sa vitalité, enfin de ses possibilités. » (Carl Schmitt, *Romantisme politique*, traduction partielle par Pierre Linn, Valois, 1928, p. 73.)

tout court. Le lecteur s'avisera donc que ce hiatus final dans le développement ne résulte pas, encore une fois, du manque d'orientation de son auteur mais témoigne bien des péripéties que le débat romantique subira après Juillet face à l'avènement d'une nouvelle société imposant une nouvelle valeur.

En définitive, l'intrigue de cette étude chronologique se résumerait mieux sous le titre : *Les Romantiques et les Antiromantiques*. Titre qu'elle n'adopte finalement pas, car le débat littéraire ici revisité n'en est pas moins joué principalement par ces deux groupes d'acteurs classique et romantique. Ma thèse aspire donc à accompagner, je le répète, cette grande querelle du XIX^{e} siècle dans ses enjeux multiples et variables selon les changements politique, social et culturel qu'ont vus les deux décennies 1820 et 1830.

PREMIÈRE PARTIE

Les antiromantiques des années 1820

Chapitre I
L'antiromantisme dans les créations littéraires

1. Dialogue et satire

Dès son entrée dans le monde littéraire, le romantisme français est voué aux rites d'initiation ou à la « brimade ». Le romantisme dans son germe ne promettait guère une gloire telle celle dont il jouira au fil du siècle. Junius Castelnau, auteur anonyme d'un *Essai sur la littérature romantique* publié en 1825, témoigne de la persécution dont la « nouvelle école » fut l'objet dans les premières décennies du XIX[e] siècle : « Dans presque tous les écrits publiés en France vers les premières années de ce siècle, la littérature romantique est accablée d'un déluge de critiques ou d'injures, et semble destinée seulement à servir d'objet à la raillerie d'une nation qui, plus que tout autre, excelle dans ce genre d'attaque[25]. »

En 1816, le vicomte de Saint-Chamans, auteur de l'*Anti-romantique* (déjà le mot existe[26] !), repousse sans ménagement les premiers introducteurs de cette « nouvelle école allemande » comme Mme de Staël, Sismondi et Schlegel :

> Puisque ils n'ont pas su ou pas voulu établir leurs principes de manière à les faire clairement connaître à tout le monde, je me trouve obligé d'employer, à l'égard de la nouvelle école allemande, cette manière passablement impertinente de Champfort [*sic*], qui, au milieu d'une discussion, disait parfois à ses adversaires : « Ce n'est pas cela que

[25] [Junius Castelnau], *Essai sur la littérature romantique*, Le Normand, 1825, p. 7. Sur cet auteur, voir Pierre Jourda, « Un théoricien du romantisme : Junius Castelnau », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 39[e] année, n[o] 3, juillet-septembre 1932, p. 355-376.

[26] Ce mot montre comment s'établit l'antagonisme entre les classiques et les romantiques comme l'explique très clairement Florence Naugrette : « Il est donc parfaitement faux de considérer que les "romantiques" s'opposent aux auteurs "classiques". En revanche, on peut dire que les critiques anti-romantiques brandissent comme arme de guerre contre le romantisme leur propre "classicisme", c'est-à-dire la survalorisation *a posteriori* de l'esthétique classique en norme absolue du goût. Si le romantisme est un anti-classicisme, c'est donc et avant tout de manière défensive, car en réalité, c'est d'abord le classicisme qui est un anti-romantisme. » (Florence Naugrette, « Le plaisir du spectateur romantique », dans Olivier Bara et Barbara T. Cooper (dir.), *L'Autre théâtre romantique*, numéro spécial de la *Revue d'Histoire du Théâtre*, n[o] 257, janvier-mars 2013, p. 15.)

vous voulez dire ; *je vais d'abord vous expliquer votre pensée*, et puis après, je vous réfuterai. » Je vais donc leur expliquer leur pensée[27].

Le trop fameux « dualisme » de la littérature romantique et de la littérature classique formulé par Mme de Staël dans *De l'Allemagne* comme christianisme/paganisme et Nord/Sud, était une définition incomplète aux yeux des antiromantiques par principe germanophobes. Campagne négative, initiation obligatoire sans doute pour tous les mouvements esthétiques, certes, mais face au romantisme, elle aurait duré plus longtemps que contre tout autre *isme* comme symbolisme et surréalisme. Ce qui assure la durée de cette époque romantique est non seulement l'essor de la « nouvelle école » mais aussi, corollairement, la virulence antiromantique.

La critique romantique s'aggrave au milieu des années 1820, la vieille « Querelle des Anciens et des Modernes » revient à la surface. Cette période voit en effet une prolifération des publications qui portent sur ce sujet : la querelle des classiques et des romantiques devient un *topos* littéraire. Elle inspire de nombreux écrivains notamment antiromantiques. Leurs œuvres aujourd'hui oubliées, à défaut d'intérêt littéraire, ne sont pourtant pas toutes dépourvues d'une valeur documentaire et historique, valeur qui enregistre l'enjeu de la querelle et la réaction publique qu'elle pouvait susciter.

Le genre littéraire qui convient le mieux pour mettre en scène ce débat romantique est sans aucun doute le « dialogue », forme théâtrale propre à reconstituer le face-à-face entre un classique et un romantique. On se souvient que c'est bien cette forme que l'auteur de *Racine et Shakespeare* va choisir — je reviendrai sur ce point — pour réfuter les arguments de l'académicien Louis-Simon Auger.

En 1825, Pierre Baour-Lormian publie *Le Classique et le Romantique*, dialogue antiromantique qui connaîtra un grand retentissement. Car seulement un an avant, cet académicien collaborait notamment à *La Muse française*, où il écrivait des poèmes lyriques et « romantiques » à côté de Hugo et d'Émile Deschamps. Publié dans la foulée du succès du discours antiromantique de son confrère Auger, ce petit pamphlet déclare à lui seul son brusque changement de camp[28]. Dans ce dialogue entre un Clas-

[27] Auguste de Saint-Chamans, *L'Anti-romantique*, Le Normand, 1816, p. 32.
[28] Voir à ce sujet Léon Séché, *Le Cénacle de la Muse française 1823-1827,* Mercure de

sique et un Romantique, l'auteur décrit comment leur vieille amitié se mue en une hostilité irrémédiable à mesure que leur échange se transforme en diatribe. La critique que le Classique — l'avatar donc de l'auteur — exerce sur la littérature romantique concerne en premier lieu la question du style. Le Romantique, stéréotypé jusqu'à la caricature (« *tantôt marche à pas précipités, tantôt s'arrête, regarde le ciel, gesticule et pousse de profonds soupirs*[29] »), utilise beaucoup de jargons que Baour-Lormian met en italique pour accuser son adversaire de manque de jugement[30].

Toujours au niveau stylistique, il condamne aussi les « lignes de points » auxquelles recourent trop souvent les jeunes poètes : « Lorsqu'on ne sait que dire au milieu d'un discours / Les points sont en effet d'un merveilleux secours[31] ». L'emploi de ces lignes de points, que lui-même fait pratiquer ici à son Romantique, fait l'objet de violentes critiques. À cet égard, l'un des personnages des *Deux Écoles, ou le classique et le romantique*, comédie-vaudeville de 1824 sur laquelle je reviendrai plus loin, chante la vertu de cette technique poétique :

> Oui, les points, en effet, font rêver le lecteur ;
> Ils ajoutent encore au talent de l'auteur :
> Les points ingénieux poussent notre pensée
> Bien au-delà du terme où nous l'avions laissée,
> Et la portent au loin…. Jusque dans l'infini[32].

Les romantiques prétendent que les points « font rêver le lecteur » en repoussant son horizon d'attente « jusque dans l'infini ». Mais on ne peut lire ces vers sans y subodorer l'ironie que renferment justement ces mots-clichés comme « rêver » et « l'infini ».

France, 1909, p. 147-149, 245-246 ; Pierre Moreau, *Histoire de la littérature française*. *Le Romantisme*, publiée sous la direction de Jean Calvet, del Duca, 1957, p. 71-72.

[29] Pierre Baour-Lormian, *Le Classique et le Romantique*, Urbain Canel, 1825, p. 5-6.

[30] Voir par exemple ces vers exemplairement romantiques : « Zéphir *m'enveloppait* de son souffle odorant ; / Et mon âme affaissée en sa mélancolie, / *Oublieuse* du monde et dans *soi* recueillie, / Sympathisait *au* calme, aux teintes que le jour / Répandait en fuyant sur les bois d'alentour. » (*Ibid*., p. 12)

[31] *Ibid.*, p. 25.

[32] Joseph Léonard et Jean-Joseph Ader, *Les Deux Écoles, ou le classique et le romantique*, A. Dupont et Roret, 1825, p. 16.

Pour revenir à la satire de Baour-Lormian, toutefois, le Romantique ne se tient pas sur la défensive, ripostant au Classique en ces termes :

> Rimeur sonore et creux dont la verve guindée
> Sans le secours d'autrui n'eut jamais une idée,
> Et qui, depuis vingt ans fléau de tout lecteur,
> Ne comptez que vous seul pour votre admirateur,…
> Vous mesurer à nous ! d'où provient tant d'audace ?
> De quel droit osez-vous nous insulter en face[33] ?

La poésie classique, pompeuse et creuse, n'est rien d'autre que l'héritage auquel ses partisans se raccrochent depuis toujours sans rien inventer d'eux-mêmes. Les quatre derniers vers apportent, dans un élan d'arrogance, une étonnante inversion au rapport de force qui s'établit entre les deux écoles : le Romantique prétend s'approprier le trône tandis que, historiquement parlant, c'est plutôt lui-même qui est « depuis vingt ans fléau de tout lecteur ». À propos de ce pamphlet, *Le Globe* ne cache pas son étonnement après avoir cité justement ces mêmes vers :

> De qui sont ces vers ? — De M. Baour-Lormian l'académicien. — Et auquel de ses honorables collègues adresse-t-il un compliment aussi flatteur ? — À M. Baour-Lormian […] — Quoi ! à lui-même ? — Sans doute ; mais c'est un romantique qu'il fait parler ; et pour prouver toute l'absurdité de ses ennemis, le modeste Toulousain n'a trouvé rien de mieux à leur faire parler[34].

Comme on l'a vu avec le passage où le Romantique se rengorge de chanter l'éloge des lignes de points, la forme du « dialogue » permet de faire du Romantique un « type » et ensuite d'en disposer à sa guise. Ainsi ses pourfendeurs peuvent-ils faire un exemple en parodiant son écriture jusqu'au paroxysme.

Cette satire antiromantique manque cependant d'originalité dans son ensemble, comme c'est le cas d'ailleurs pour de nombreux pamphlets publiés dans les années 1820. On y trouve répétés les postulats littéraires de l'école classique comme en témoigne ce compte rendu d'un ton favorable : « Notre classique écoute avec assez de

[33] P. Baour-Lormian, *Le Classique et le Romantique*, *op. cit.*, p. 29-30.
[34] « *Le Classique et le Romantique*, dialogue, par M. Baour-Lormian, de l'Académie française », *Le Globe*, 5 novembre 1825.

résignation ces longues tirades, où se précipitent, très comiquement enchâssés, les expressions tudesques, les mots détournés de leur vrai sens, les enjambements défendus, les trivialités, les solécismes, enfin tout le pathos de la nouvelle école[35]. »

À cet inventaire des fautes de la poésie romantique, il est toutefois nécessaire d'ajouter l'« inspiration » que Baour-Lormian dénonce, dans les notes qui suivent la satire, comme une « ivresse factice » : « Or, il faut savoir que cette inspiration ressemble à celle des illuminés. C'est une ivresse factice, une espèce d'obsession, pendant laquelle il est permis de tout penser et de tout dire[36]. » L'inspiration est le bouc émissaire de la littérature romantique dans son premier temps. Reconnue comme l'un des enjeux ou plutôt des lieux communs dans la querelle, elle fait l'objet de la diatribe de ceux qui la considèrent comme une sorte d'« indulgences plénière » alléguée par les romantiques pour risquer toutes sortes d'audaces.

L'intervention d'Auger dans la querelle littéraire aurait détrompé Baour-Lormian qui, dorénavant favorable au projet de son confrère, continuera l'attaque antiromantique jusqu'à la fin des années 1820 : en 1826, *Le Classique et le Romantique* se verra prolongé par sa suite intitulée *Encore un mot*. Ce pamphlet, quoiqu'aussi mince que l'autre, gagne en mordant dans la mesure où l'auteur risque de citer nommément des vedettes romantiques comme Hugo, Nodier, Soulié, Deschamps, Rémusat, Jules Lefèvre, Auguste Trognon, etc. Cependant, il conteste tout net qu'il s'agisse là des arguments *ad hominem* et prend ainsi les devants dans le bref « avertissement » : « En publiant de nouvelles Satires, dit-il, où quelques individus se trouvent nommés, je proteste d'avance contre toute interprétation offensante pour leur personne ou leur caractère. Guidé par le seul intérêt de l'art, j'ai dû me renfermer dans un cercle purement littéraire, et n'attaquer que les fausses doctrines[37]. » À en croire ces mots, ce que l'auteur prend ici pour cible ne sont pas tels ou tels romantiques mais leurs « fausses doctrines », c'est-à-dire le romantisme lui-même : il ne faut pas haïr l'homme mais le péché. Or, s'il en est ainsi, pourquoi donc prendre la peine de nommer, s'indigneraient

[35] Edmond Géraud, « *Le Classique et le Romantique*, dialogue par M. L. Baour-Lormian, de l'Académie française », *Annales de la littérature et des arts*, t. 21, 1825, p. 329-330.
[36] P. Baour-Lormian, *Le Classique et le Romantique*, *op. cit.*, p. 41.
[37] P. Baour-Lormian, « Avertissement », *Encore un mot*, Urbain Canel, 1826.

à bon droit tous ces accusés. Bien sûr, rien n'est plus simple que de tenir cet « avis aux lecteurs » pour faux[38], mais pour répondre à cette question, tâchons un instant de le prendre au sérieux et d'en suivre l'argument.

Bien que Baour-Lormian ait ici opté pour la « satire », il garde le principe du « dialogue » entre le Classique et le Romantique. Le pamphlet prend la forme de diptyque où les deux camps se donnent la réplique. On y voit d'abord se développer les arguments romantiques, qui, ensuite, seront mis à mal par la plume antiromantique, dans laquelle on peut facilement reconnaître l'auteur. Il est à noter que, dans ce texte, le Romantique parle souvent au nom de « nous », ce que le Classique, lui, se permet très rarement afin de garder en principe le « je » dans sa réfutation. Ici se constate l'inversion du bourreau et de la victime entre les deux écoles qu'on vient de remarquer dans *Le Classique et le Romantique*. La nouvelle école, Hugo et Nodier en tête, élargit sa sphère d'influence pour plonger le Classique dans l'embarras :

> Mais HUGO, furieux, m'accuse d'ineptie……
> Que ne puis-je, à l'instant, rayer ma prophétie !
> Au faubourg Saint-Germain mon nom sera maudit.
> NODIER va, contre moi, fulminer l'interdit [...][39].

Le Romantique expulse le Classique : le constat manque d'exactitude. Quoique cette seconde satire conserve elle aussi la forme dialogique, le dialogue ne s'établit pas là entre « le Classique et le Romantique », mais plus exactement entre « *un* Classique et *des* Romantiques ». De sorte que l'auteur s'impose la lutte solitaire contre les légions romantiques, déclare-t-il dans les derniers vers :

> Quel journal sur mon sort voudrait s'apitoyer ?
> Je n'ai point le *Commerce*, hélas ! et le *Courrier*
> Pourra-t-il digérer, dans sa haine profonde,

[38] En effet, dans les « Notes » ajoutées à la fin des pages, l'auteur semble chanter la palinodie en ironisant à découvert sur la personne d'un Émile Deschamps : « M. Émile Deschamps est l'un des plus chauds partisans des romantiques ; et par une inconcevable contradiction, il n'écrit rien que ne puisse avouer le goût le plus sévère et le plus délicat. Ne pourrait-on pas en conclure que M. Deschamps, d'une humeur spirituelle et gaie, se moque un peu de ses bons amis ? » (*Ibid.*, p. 30.)

[39] *Ibid.*, p. 24.

Mon poème ascétique en ma *Fête du monde*……
N'importe, dût BERTIN, de fureur rugissant,
Me traiter à peu près comme le trois pour cent ;
Dût SEVELINGE [*sic*] encor, dans un accès de bile,
Soutenir qu'à *penser* ma muse est inhabile ;
Dût CHARLES REMUSAT, avec son drame *noir*,
D'un succès *colossal* me ravir tout l'espoir ;
Dût l'absurde *Frondeur*, dût cette foule obscure
De guêpes bourdonnant au désert du *Mercure*,
Du bon goût méconnu, prête à venger les droits,
Mon humeur guerroyante en est plus animée,
Et je n'aurai que moi pour chef et pour armée[40].

Les noms propres se succèdent par cascades dans cette longue citation. Outre le fait que les romantiques manquent de goût et qu'ils ne font aucun cas de la grammaire au seul profit du « génie », Baour-Lormian accuse ses adversaires de former ainsi une sorte de « camaraderie littéraire », comme le dira Henri de Latouche. De Nodier à Rémusat en passant par Charles-Louis de Sevelinges, traducteur de *Werther*, si l'auteur truffe ses vers de noms des figures romantiques ainsi que ceux des journaux qui constituent leurs organes comme le *Journal du commerce, Le Courrier français* et *Le Mercure du XIX^e^ siècle*, ce n'est pas pour s'en prendre à chacun d'eux de manière *ad hominem*, mais pour faire montre d'une grégarité qui va croissant chez les romantiques d'aujourd'hui. Le temps est révolu où le romantisme pouvait se résumer dans le précepte d'une poignée d'initiés comme Mme de Staël, Sismondi et Auguste Schlegel. Les grains semés par ceux-ci commencent à germer au début de la décennie si bien que le romantisme dans les années 1820 réussit à élargir sa sphère d'influence, rendue visible dans ces vers, et ce moins par l'éclat de quelque peu de talents que par ce « bourdonnement des guêpes », cette multitude assemblée — poètes, journalistes, traducteurs tous ensemble. Les romantiques sont, quoique essaimés, dans le collectif. Antiromantisme et anticamaraderie vont de pair[41]. Dans sa seconde satire de 1826,

[40] *Ibid.*, p. 25-26.
[41] Voir à ce sujet, Anthony Glinoer, « De l'antiromantisme à l'anticamaraderie », *Textuel*, n^o^ 61, 2010, « Contre le romantisme », p. 31-40.

Encore un mot, Baour-Lormian va condamner cette collectivité romantique, comme l'atteste le dernier vers : « Et je n'aurai que moi pour chef et pour armée[42]. » Il ne cessera, dorénavant, d'harceler ces « guêpiers », à savoir les petits journaux ; on peut lire ceci dans *Canon d'alarme*, le troisième pamphlet antiromantique qu'il publiera en 1829 :

> Tous les petits journaux ensemble déchaînés
> En vain soulèveraient leurs trois cents abonnés ;
> En dépit des frondeurs, je remplirai ma tâche.
> Je veux les harceler sans trêve, sans relâche […][43].

2. La querelle sur la scène

N'anticipons pas trop ce que deviendra la querelle littéraire et suivons l'ordre chronologique. Au milieu des années 1820, cette querelle stimulait non seulement la plume des poètes satiriques, mais aussi celle des dramaturges.

Comment la critique antiromantique se déroule-t-elle sur la scène ? Pour répondre à cette question, prenons pour exemple *Les Deux Écoles, ou le classique et le romantique*, comédie en trois actes et en vers écrite par Joseph-Léonard Detcheverry et Jean-Joseph Ader. Cette pièce de 1825 esquisse le sort des deux écoles en les ajustant à un diagramme binaire : il s'agit de la représentation de deux tragédies, l'une, *Sapho*, écrite par le poète romantique Dubournet, et l'autre *Charles VIII* par son ami Armand, dont la plume témoigne du goût classique. L'heure de leur « duel » approche, annone un journal (acte I, scène 5) : « Deux premières représentations ont lieu ce soir. Les Français donnent la tragédie de *Sapho*, l'Odéon celle de *Charles VIII*. Ces pièces, faites d'après des doctrines opposées, vont sans doute décider une grande question littéraire[44]. » En ce sens, cette petite pièce prophétise l'année 1843 où *Les Burgraves* se joue à la Comédie-Française et *Lucrèce* à l'Odéon, et ce jusqu'à leurs sorts contras-

[42] P. Baour-Lormian, *Encore un mot*, *op. cit.*, p. 26.
[43] P. Baour-Lormian, *Canon d'alarme*, Delangle frères, 1829, p. 20.
[44] J. Léonard et J.-J. Ader, *Les Deux Écoles, ou le classique et le romantique*, *op. cit.*, p. 17.

tés qui annonceront la soi-disant « fin » de l'époque romantique : *Charles VIII* est accueillie avec des applaudissements, *Sapho* des sifflets.

Le rideau tombe ainsi sur la « grande question littéraire » avec la victoire des classiques. Le dénouement n'était pas au reste difficile à prévoir. Dans l'acte II, scène VII, Dubournet énumère à plaisir les fautes de l'ancienne école tandis que Lovermon, vieux classique éprouvé, retourne contre lui ses accusations, mais par une tirade deux fois plus longue ; longueur qui trahit le parti pris des auteurs pour la littérature classique.

> Frappons fort, que le coup soit juste ou faux, n'importe.
> Au surplus, maintenant, pour qui veut réussir,
> Ce moyen, quel qu'il soit, est le seul à choisir[45].

Jeune arriviste téméraire, Dubournet est aussi séducteur de l'amante d'Armand et mauvais convertisseur qui inspire à ce dernier l'esprit romantique : en bref, la racine des maux. Lui qui était plus que sûr du succès de sa pièce et de l'échec de celle de son ami, par un changement de fortune, se fait bannir du dénouement en lançant la flèche du Parthe : « Je veux braver de front un siècle aussi barbare[46] ! »

Au-delà de ces créations très antiromantiques, certaines ont pour finalité de caricaturer la querelle littéraire elle-même. Dans *L'Imprimeur sans caractère, ou le classique et le romantique*, joué en 1824 au Théâtre des Variétés[47], deux libraires faisant la guerre « par procuration » des deux écoles s'appellent chacun « In-Douze » et « Satiné » : le nom exprime l'être ou, en l'occurrence, la reliure. Les auteurs de cette comédie-vaudeville n'oublient pas de préciser le costume des deux personnages pour compléter la caricature :

> In-Douze doit avoir le costume de l'ancien temps, chapeau à cornes, large habit brun, gilet blanc bordé d'effilés, culotte et bas noirs, canne à bec à corbin.
>
> Satiné est mis dans le dernier genre, chapeau de soie, gilet de poil de chèvres, cravate à l'anglaise, redingote à manche de gigot, pantalon à larges plis et bottes à talons ; il

[45] *Ibid.*, p. 11.
[46] *Ibid.*, p. 74.
[47] Voir sur cette pièce Jules Marsan, *La Bataille romantique*, Hachette, t. 1, 1912, p. 42-45.

porte un lorgnon[48].

Voici la présentation de mode de l'Ancien et du Moderne. La tenue rigoureusement conforme aux temps anciens d'In-Douze — format fort commun au XVIII^e siècle — démontre d'emblée son goût classique avec notamment la culotte qui fut le symbole de l'Ancien régime. Satiné, lui, portant un pantalon à l'image des Sans-culottes témoigne bien de son parti pris pour la mode du XIX^e siècle, à laquelle sa cravate « à l'anglaise » fait un clin d'œil. Au reste, In-Douze est présenté comme « gros libraire de la rue Saint-Jacques », Satiné « petit libraire du Palais-Royal », qui renvoie à la librairie Ladvocat[49] : les adjectifs font montre, qui plus est, du rapport de force entre les deux courants littéraires.

Alors que l'intrigue se tisse autour de la recherche d'un gendre pour la fille de l'imprimeur Petit-Romain, ce sont ces deux personnages-là, le sous-titre le suggère, qui jouent le rôle principal. Habituellement confronté à la brouille de ses deux clients, Tampon, compagnon de Petit-Romain, fait entendre d'entrée de jeu une chanson :

> Je ne sais lequel a raison :
> Si de classiqu' l'on m'environne,
> Le romantiqu' vient à foison,
> Et franchement je m'en étonne.
> Tous les deux m'embarrassent fort,
> Chacun m'embrouill', chacun m'entête ;
> Pour m'enfoncer il[s] sont d'accord,
> Car chaqu' jour le classiqu' m'endort,
> Et le romantique m'embête[50].

Ballotté sans arrêt entre les libraires classique et romantique, Tampon se réduit à ce que veut dire son nom. Il n'a jamais opté définitivement entre ses deux clients, qui ne lui suscitent d'ailleurs que des embarras, chacun par une liasse de manuscrits qu'ils

[48] Francis, Armand d'Artois et Gabriel de Lurieu, *L'Imprimeur sans caractère, ou le classique et le romantique*, J-N. Barba, 1824, p. 2.
[49] Voir à ce sujet Anthony Glinoer, « "À son éditeur la littérature reconnaissante". Ladvocat et *Le Livre des Cent et un* », dans Jean-Yves Mollier, Philippe Régnier et Alain Vaillant (dir.), *La Production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 96.
[50] Francis, A. d'Artois et G. de Lurieu, *L'Imprimeur sans caractère*, *op. cit.*, p. 4.

viennent lui demander de publier, et surtout par leurs « caractères » : la littérature classique est endormante avec ses dogmes pétrifiés, la romantique embêtante par son esprit d'entreprise.

Le rôle de « Tampon » sera tragiquement relayé par son maître Petit-Romain, qui, intervenant entre les deux libraires prêts à la bagarre, finit par recevoir lui seul des coups de poing et de pied :

> Petit-Romain, *à part*.
>
> Ah ça ! le romantique me donne des coups de pieds dans les jambes, et le classique m'envo[i]e des calottes… Messieurs, par égard pour les belles et bonnes lettres, respectez ma maison, respectez-vous vous-mêmes ; la littérature doit-elle exciter de pareils débats, entre des hommes qui ne sont pas forcés de s'estimer, mais qui se doivent à […] se détester cordialement[51].

À l'encontre des libraires, classiques ou romantiques, l'imprimeur est « sans caractère ». Pour déployer un instant ce prédicat à l'apparence contradictoire, on pourrait dire ceci : n'ayant pour mission que de publier ce qu'on leur présente, les imprimeurs sont privés d'opinion ou de « caractère » à eux, réduits à une passivité totale[52]. Dans cette scène de bagarre du plus haut comique, c'est cette condition défavorable réservée aux imprimeurs qui est caricaturée par l'épreuve imméritée de Petit-Romain. Plus globalement, ce dernier se lamente ici sur la situation actuelle de la littérature. Menacer l'imprimerie revient à menacer les lettres. Aussi la plainte de Petit-Romain, seule victime après tout de la querelle aveuglément excessive du Classique et du Romantique, peut-elle s'entendre comme celle de la littérature elle-même réduite à un enjeu de la guerre, somme toute, risible.

---

[51] *Ibid.*, p. 28.

[52] C'est ce que dénonce, quoique dans un contexte différent, cet article du *Globe* en argumentant sur l'interprétation de l'article 8 de la Charte : « Dans l'état actuel de notre législation, tout Français a le droit de *faire imprimer* et de publier ses opinions (Art. 8 de la Charte) ; mais il paraît que le droit de *faire imprimer* ses opinions n'implique pas le droit de les imprimer soi-même. La profession d'imprimeur, en effet, n'est point une profession libre : nul ne peut l'exercer, en France, à moins qu'il n'ait été nommé par le gouvernement ; telle est la disposition d'une loi rendue en 1814. En combinant les dispositions de cette loi avec l'article 8 de la Charte, il est évident que les imprimeurs sont une espèce de fonctionnaires publics qui sont obligés d'imprimer sans examen tous les écrits qu'on leur présente. » (« Défense de la philosophie et de la littérature contre les invasions de la politique », *Le Globe*, 5 avril 1827.)

Ainsi la particularité de ce vaudeville se résume-t-elle en deux points. D'abord, contrairement à la plupart de pareilles pièces qui trahissent le parti pris de leurs auteurs dans ce débat littéraire, celle-ci se tient au-dessus en observant la stricte neutralité. Elle n'a pas pour but de s'inscrire dans le présent débat mais, hors jeu comme cet imprimeur à l'entre-deux, d'en faire la caricature. En deuxième lieu, représentée à l'Odéon en août 1825, cette création pleine d'ironie nous témoigne de l'intérêt du public pour ce débat romantique qui s'imposait comme un phénomène culturel et social au milieu des années 1820.

3. La négativité romantique

À lire les écrivains antiromantiques de 1820, on remarque que la plupart d'entre eux s'abritent derrière la hargne de Chamfort : « [*J*]*e vais d'abord vous expliquer votre pensée*, et puis après, je vous réfuterai. » Pour n'en citer que quelques exemples : « Le genre romantique n'est donc, à mes yeux, que *la poésie rêveuse et mélancolique*[53] » ; « [l]'inspiration est la colonne sur laquelle s'appuie tout l'édifice du romantisme[54] » ; « [t]out ce qu'il y a de faux, d'absurde, de ridicule en littérature, est donc nécessairement romantique, puisque cela est bien certainement contraire au système des Racine et des Boileau[55]. » École de la rêverie, de la mélancolie, de l'inspiration, de l'absurdité, de la laideur, du diable et des pleurnicheurs... loin de se contenter de jeter la pierre à la définition passablement timide du romantisme donnée par Mme de Staël[56], « chaque adversaire, en un mot, se créant sur quelque exemple particulier une définition incom-

[53] Alexandre-Louis Marquis, *Considérations sur l'école romantique et particulièrement sur le caractère de ses productions*, F. Baudry, 1824, p. 12.
[54] P. Baour-Lormian, *Le Classique et le Romantique*, *op. cit.*, p. 40-41.
[55] « Trois ouvrages sur le Romantisme », *Journal des débats*, 1 décembre 1825.
[56] À ce sujet, la timidité de l'auteure de *De l'Allemagne* est indiquée par des romantiques eux-mêmes : « On y trouve une définition exacte des systèmes classique et romantique ; et si l'auteur, qui ne traitait ce sujet qu'en passant, eût donné quelque développement de plus à ses idées, il est bien probable qu'il eût entraîné la conviction et fixé dès lors l'opinion sur un point tant controversé depuis. » (J. Castelnau, *Essai sur la littérature romantique*, *op. cit.*, p. 164.)

plète, réfutait sans peine la littérature romantique dans le sens où il l'entendait[57] ». C'est moins les adeptes de Mme de Staël que ces Chamfort narquois, supérieurs en nombre, qui cherchent à esquisser l'identité du romantisme dans ces premières années de 1820, comme le dit l'auteur d'*Essai sur la littérature romantique* : « [U]ne foule de définitions incomplètes en ont été données ; chaque qualité, et plus souvent encore, chaque défaut particulier a successivement été pris pour type général de sa nature[58] » ; ou bien Ulric Guttinguer : « [J]'ai cru remarquer qu'on choisissait les défauts de la littérature romantique pour la juger : tactique commode, mais peu loyale, et qu'il serait facile d'imiter[59] ».

Or presque tous les acteurs de la présente querelle, qu'ils soient classiques ou romantiques, devraient tomber d'accord que cette salve de définitions ou de dénonciations dérive somme toute du brouillard enveloppant la notion même de romantisme. Ainsi, Quatremère de Quincy, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-arts, attribue cette profusion confuse — sous la tutelle du théorème de Boileau — à l'obscurité inhérente au mot *romantique* :

> De tout on peut dire avec Boileau : *Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement*. Si l'on dispute sur la signification du mot *Romantique*, et si chacun l'interprète diversement, c'est qu'il y a beaucoup d'obscur, d'indécis, et de trouble au fond de cette idée, ce qui est le propre des idées qui se forment dans la région nébuleuse de l'imagination[60].

Quatremère de Quincy identifie la cause de la pléthore d'interprétations au « vide » du mot *romantique*. Ce mot est d'autant plus « vide », avance-t-il, que l'on ne peut le définir que comme étant le « négatif » du *classique* :

---

[57] *Ibid.*, p. 220.
[58] *Ibid.*, p. 3-4.
[59] Ulric Guttinguer, « Un mot sur la littérature romantique », in *Du Classique et du Romantique*, *Du Classique et du Romantique,* Rouen, Nicétas Periaux jeune, 1826, p. 41. À propos de cette folie de disqualification du mot « romantique », Alexis François fait remarquer à juste titre : « Il est évident que *romantique* ainsi employé n'est pas un compliment à l'adresse de l'adversaire. C'est un mot pris en mauvaise part. Il en est toujours ainsi ; comme ce sont les factions hostiles qui se baptisent mutuellement, elles n'y mettent aucune bonne intention. » (Alexis François, « De "romantique" à "romantisme" », *Bibliothèque universelle et Revue suisse*, t. 91, 1918, p. 373.)
[60] Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Treuttel et Würtz, 1823, p. 80.

> Que dire en effet d'une manière qu'on oppose, pour la distinguer, *au goût classique* ? car voilà, toute négative qu'elle soit, sa définition la plus claire. Le goût romantique est…… Quoi ? on ne vous dira pas ce qu'il est, mais ce qu'il n'est pas, c'est l'opposé du classique[61].

Le *romantique* est négatif, par définition. Pour envisager la nature du romantisme français, cette « définition » induite comme par une sorte de « théologie négative » (« on ne vous dira pas ce qu'il est, mais ce qu'il n'est pas ») semble de loin plus fructueuse que mille autres définitions-dénonciations reproduites en masse alors par les séides du classicisme. Autrement dit, si la grande majorité des classiques se contentent de regarder par le petit bout de la lorgnette l'école romantique en n'en effleurant qu'une facette — inspiration, vague, mystique, diabolisme, néologisme, etc. — pointer la « négativité » du romantisme, c'est toucher d'emblée au tréfonds de sa genèse : le *romantique* ne peut exister à lui seul, n'étant que l'ombre du *classique*.

Au reste, cette accusation procure aux classiques le mérite supplémentaire, et non le moindre, de garantir davantage l'authenticité de la doctrine qui est la leur. Dans cette relation négatif/positif, ombre/corps, accuser le romantisme d'être dépendant du classicisme revient à constater la supériorité de ce dernier fondée sur la chaîne solide de l'Histoire depuis l'Antiquité ; sans remonter aussi loin, les classiques ont pour protecteurs les grands dramaturges des siècles derniers, comme le dit le *Courrier des théâtres* : « Nous convenons que c'est une grande et périlleuse entreprise que d'attaquer les classiques et de les attaquer avec quelques espérance de succès ; ils ont pour eux les chefs-d'œuvre de trois siècles ; ils peuvent se cacher, s'il est permis de parler ainsi, derrière les grands noms de Corneille, de Molière et de Racine […][62]. » En un mot : les romantiques, pour exister, ont besoin des classiques qui n'ont pas besoin d'eux.

À ces écrivains antiromantiques viennent se mêler les catholiques à l'époque du cléricalisme, sous le système Villèle qui favorise une collusion politico-religieuse à

---

[61] *Ibid*.
[62] « *Anthologie de l'école romantique* », *Courrier des théâtres*, 1 août 1824.

son corps défendant[63]. Comment agissent-ils contre les romantiques ? Quels sont leurs arguments[64] ? L'abbé Théophile Foisset, connu comme biographe du père Lacordaire, répond magistralement à ces questions avec sa longue dissertation de 1822, intitulée « Du genre romantique ». Il qualifie le romantisme d'« hérésie dans les lettres » en le rapprochant de l'« hérésie dans les religions » ou protestantisme[65]. Le romantisme remontant à la Réforme, l'attaque que Foisset dirige contre la littérature d'outre-Rhin prend les accents de celle contre cette religion également d'origine allemande, au point que le romantisme semble même ici servir de bouc émissaire auquel le catholique s'attache à rapporter tous les péchés du protestantisme.

Cherchant un dénominateur commun entre ces deux hérésies, Foisset met en exergue notamment celui de « variabilité » :

> Il était réservé au protestantisme de nous offrir cet étrange phénomène d'une religion variable comme les caprices de l'orgueil humain ; d'une religion en quelque sorte irréligieuse, sans croyances comme sans autorité[66].

Il suffirait de remplacer ici *religion* par *littérature* pour comprendre ce que vaut le romantisme aux yeux du catholique. Et si ce dernier, au nom de l'Église, renvoie dos à dos ces deux sectes, c'est surtout en raison de l'« individualisme », germe malsain de variabilité, qu'elles embrassent toutes deux : le protestant « n'a d'autre guide que son jugement personnel[67] », le romantique de même, tous deux sans constance, s'éloignent de la seule et unique Vérité-Écriture. Aussi, dans la mesure où l'école sans doctrine n'est pas plus digne de ce nom que ne l'est la religion sans croyance, Foisset dé-

---

[63] Sur la politique religieuse du gouvernement Villèle, voir Francis Démier, « La réaction cléricale », *La France de la Restauration (1814-1830)*, Gallimard, « Folio histoire », 2012, p. 732-752.

[64] Gustave Vanwelkenhuyzen entreprend l'analyse de l'antiromantisme de l'*Éclair*, revue consacrée à la défense de la religion catholique parue de 1827 à 1830. Gustave Vanwelkenhuyzen, « L'anti-romantisme de "L'Éclair" (1827-1829) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 38e année, 1931, p. 367-385, 518-531.

[65] Voir Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *Romantisme français*, Gallimard, « Quarto », t. 1, 2004, p. 266.

[66] Théophile Foisset, « Du genre romantique », *Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*, Dijon, Frantin, 1822, p. 256.

[67] *Ibid.*, p. 307.

nonce-t-il le « genre romantique » — c'est là le titre de son essai — à ne pas pouvoir former un « genre » :

> La dénomination même de *genre romantique*, par laquelle on s'accorde à désigner *le faire* de l'école allemande, pourrait être contestée ; car le mot genre suppose quelque chose de commun et de semblable, tandis qu'il est de l'essence des compositions romantiques de se ressembler le moins qu'elles peuvent, et qu'il ne peut exister entre elles qu'une similitude négative, celle qui résulte de leur opposition au style et à l'ordonnance des ouvrages que nous appelons classiques, c'est-à-dire de ceux qui se rapprochent des règles et des modèles laissés par l'antiquité[68].

Les œuvres romantiques sont variables car négatives, négatives parce que réactionnaires. Leur dissemblance est telle qu'elle permet force interprétations du mot *romantique*, d'où vient toute la « logomachie » alors que le mot *classique* ne se laisse point ébranler, selon Foisset, grâce à l'infaillibilité de sa définition. Vingt ans plus tard, sur un terrain religieux, il répondra clair et net à ses adversaires : « Pour nous donc, l'unité, c'est l'accord : pour eux, l'unité, c'est l'indifférence[69]. » Cette formule succincte qui condense à elle seule la distinction entre catholiques et protestants, on peut l'entendre, répétons-le, comme si elle évoquait deux écoles littéraires, d'autant que le mot *unité* représente la clef de voûte de leur polémique dont la scène majeure est l'art dramatique.

Or, que répondent les romantiques à ces accusations de l'Église ? On peut lire ceci dans la revue romantique *Le Globe* :

> On l'a déjà dit, et il est bon de le redire : le romantisme n'est pas plus un genre que le protestantisme n'est une religion ; ses croyances, ses théories sont toutes négatives ; et c'est entre la routine et l'indépendance, entre l'immobilité et le mouvement, qu'il s'agit de choisir[70].

L'auteur de cet article semble ne faire que répéter comme un perroquet la critique dirigée contre le « genre romantique », sauf dans la dernière phrase sous laquelle on voit percer le libéralisme, credo politico-littéraire du *Globe*. Ce journal romantique

---

[68] *Ibid.*, p. 235-236.
[69] T. Foisset, *Catholicisme et Protestantisme*, F. Hémery, 1845, p. 334.
[70] « Situation du romantisme au premier novembre 1825 », *Le Globe*, 29 octobre 1825.

s'empare ici du schème du romantisme-protestantisme, inventé par les catholiques, et ce pour renforcer davantage son principe de l'« école sans école ». Il convient de rappeler ici que les devises adoptées par les romantiques comme « la littérature est l'expression de la société » et « rien n'est beau que le vrai » sont originairement dues à Bonald et à Boileau, à savoir aux classiques. L'école romantique s'impose non seulement à l'ombre ou *comme* l'ombre de l'école classique, mais encore se défend-t-elle les armes à la main, celles de ses détracteurs.

Chapitre II
L'antiromantisme dans les institutions littéraires

1. La Société des Bonnes-Lettres

Reprenons de plus près l'équilibre des pouvoirs entre les deux camps. Sur le plan politique, d'abord. Car littérature et politique se trouvant étroitement liées sous la Restauration, ce serait méconnaître l'enjeu de cette question littéraire que ne pas tenir compte des intérêts politiques. Christian Jensen remarque à ce sujet : « Ce n'est pas de romantiques et de classiques que l'on parle, mais de romantiques-ultras et de classiques-libéraux ; de romantiques-libéraux et de classiques-ultras[71]. » En effet, au début des années 1820, de même que les romantiques — quoique majoritairement ultras — n'exclurent pas des libéraux comme Stendhal, il existe dans le camp classique des royalistes malgré sa dominante libérale. En s'appuyant sur le rationalisme positiviste du siècle des Lumières, les classiques libéraux s'en prennent aux romantiques marqués par les sentiments religieux et les croyances mystiques. Héritiers des belles-lettres du siècle de Louis XIV, les classiques royalistes dénoncent plutôt l'esprit révolutionnaire et l'influence des littératures étrangères chez les romantiques.

À ce propos, le rôle de la « Société des Bonnes-Lettres » est révélateur. Fondée en 1821 par les royalistes en pleine reconquête du pouvoir suite à l'assassinat du duc de Berry, la Société des Bonnes-Lettres, renommée à partir de 1823 la Société royale des Bonnes-Lettres, a pour vocation de combattre le libéralisme dans les lettres en faveur du bon goût et de la tradition française, comme elle le déclare dans les *Annales de la littérature et des arts* : « La *Société des Bonnes-Lettres* n'applaudira qu'au triomphe des bonnes doctrines, et elle aura, peut-être, rendu quelques services à la patrie, si elle contribue à remettre en honneur les bonnes-lettres……[72] » Pour reprendre les mots de

[71] Christian A. E. Jensen, *L'Évolution du romantisme, l'année 1826* [1959], Genève, Slatkine, 1986, p. 53.
[72] « Prospectus », *Annales de la littérature et des arts*, t. 2, 1821, p. 236.

l'académicien Charles de Lacretelle, la mission de la Société consiste à rétablir « l'empire des *bonnes Lettres* » sur le modèle du siècle de Louis XIV et à rejeter « l'héritage du siècle de l'orgueil et des révolutions ».

Outre le fait qu'elle insiste sur la nécessité de la morale religieuse (« La morale et la religion sont si utiles au développement des facultés de l'homme, que, si on ne les prêchait point dans l'intérêt de l'ordre social, il faudrait les prêcher aux hommes de lettres dans l'intérêt de leurs talents[73] »), cette institution à but éducatif marque son esprit patriotique qu'il importe de propager :

> Il est nécessaire d'apprendre, à ceux qui ne l'ont jamais su et à ceux qui l'ont oublié, les rapports qu'il y a entre les institutions présentes et les institutions anciennes. Il faut leur apprendre que la *patrie* ou, d'après le sens littéral du mot, le *pays des aïeux* n'existe pas seulement dans le sol, mais dans les souvenirs ; que la gloire d'un peuple ne se trouve que dans ses annales, et que l'expérience, si nécessaire aujourd'hui, est dans la mémoire des temps passés[74].

Le passage souligne l'importance de la mémoire du « *pays des aïeux* ». Une institution qui se déclare aussi ouvertement nationaliste a plus d'une raison de vouloir expulser le romantisme dont l'origine étrangère constitue l'enjeu principal de l'antiromantisme dès les années 1810.

Au surplus, la Société ne dissimule en rien son idéologie politique :

> Toutes les branches de notre littérature et de nos sciences recevront accueil et encouragement dans la *Société des Bonnes-Lettres*. Puisse-t-elle rendre toutes les Muses royalistes, et en faire les interprètes de la France monarchique ! C'est presque toujours après les grandes révolutions qu'on a vu fleurir les Lettres et les Arts. Travailler à la reconnaissance des bonnes-lettres, c'est travailler à pacifier les esprits, et à bannir les discordes[75] !

---

[73] *Ibid.*, p. 237.
[74] *Ibid.*, p. 238.
[75] *Ibid*. À ce propos, le *Journal des débats* précise : « On reconnaît dans le choix des sujets de prix les sentiments d'une Société digne d'être présidée par l'illustre écrivain qui, lors même qu'avec tant de gloire il sert le trône par la sagesse de ses conseils, n'oublie pas de le défendre d'une autre manière par la propagation des doctrines de la monarchie et de la légitimité. » (*Journal des débats*, 24 août 1823.)

En effet, dans le discours de clôture des séances littéraires de 1822, l'académicien Roger rappelle l'attention sur le principe de la Société : « C'est, en effet, une véritable lice ouverte aux Croisés du royalisme, que cette enceinte consacrée aux Bonnes-Lettres, c'est-à-dire aux saines doctrines littéraires et politiques : car elles sont inséparables[76]. » Alliance des deux doctrines, littéraires et politiques, c'est d'ailleurs la prémisse explicitement acceptée sous la Restauration. Au reste, tous ces dogmes religieux et politiques de la Société se manifestent jusque dans le sujet des concours de poésie et d'éloquence qu'elle propose annuellement, comme on lit dans les sujets de prix de 1824 : « Tout poème qui blesserait la religion, les bonnes mœurs et le gouvernement, ne sera pas admis au concours[77]. »

Cependant, malgré cette profession de foi, les choses ne se passent pas comme elle le fait entendre. De fait, on aurait tort de considérer catégoriquement la Société comme l'organe antiromantique car on compte parmi ses membres, au moins dans un premier temps, des écrivains comme Chateaubriand, Hugo, Nodier, etc. On y voit au contraire une divergence se former sur un terrain littéraire, comme l'a longuement montré Bernard Degout dans un article suivi de la liste laborieuse des programmes de cours et des membres de la Société[78]. À ce sujet, il déduit de l'irrégularité avec laquelle les cours de la littérature y ont été tenus, qu'« on pourrait être tenté de supposer dans cette irrégularité une corrélation avec la complexité du débat littéraire qui s'installe alors autour de la question du romantisme[79]. » Bien que l'idée dominante de la Société pût être antiromantique, « les *Annales de la littérature et des arts* publient, continue Degout, jusqu'en 1823 au moins, des articles qui défendent des points de vue antagonistes, rédigés par des auteurs qui ont leurs entrées à la Société[80]. » Par exemple, en

---

[76] Jean-François Roger, *Discours de clôture de l'année 1822, prononcé dans la séance du 31 mai, par M. Roger, de l'Académie française*, C. J. Trouvé, 1822, p. 2.

[77] « Sujets de prix prononcés pour 1824 », *Annales de la littérature et des arts*, t. 13, 1823, p. 199.

[78] Bernard Degout, « Les cours publics organisés par la Société des Bonnes-Lettres (1821-1830), suivis de listes de ses membres », *Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 113-114^{e} années, 1988, p. 431-500.

[79] *Ibid.*, p. 439.

[80] *Ibid.*, p. 440.

1821, les *Annales* vantent l'auteur du *Voyage pittoresque et romantique dans l'ancienne France* :

> Aucun écrivain n'était plus particulièrement appelé par la nature de son talent, par la richesse de son imagination à réaliser cette grande entreprise ; un esprit contemplatif, une vaste érudition, un style élégant et harmonieux, une sorte de docilité aveugle aux inspirations du génie poétique ; telles sont les qualités que réclamait ce genre de travail ; elles sont réunies dans M. Nodier[81].

Chose étonnante : imagination et inspiration, ces deux traits de loin « romantiques » qui susciteront, au cours d'une décennie, une aversion prononcée à tant de défenseurs du goût et du bon sens, font aussi l'objet d'éloge sans réserve. Mais notre étonnement est sans doute dans l'anachronisme, car il ne faut pas oublier que, dans ces toutes premières années 1820, les classiques, comme d'ailleurs les romantiques eux-mêmes, commençaient à s'atteler à la recherche de ce qu'on appelle la littérature romantique. Dans ces brumes aurorales de l'époque romantique, les classiques pouvaient encore engager l'enrôlement des écrivains considérés comme appartenant à l'opposition. Pour n'en citer qu'un exemple, le poète Saint-Valry jette son dévolu sur Casimir Delavigne, dont la signature se mêle à celle des Mme de Staël, Soumet et Hugo dans l'anthologie *Tablettes romantiques* publiée en 1823. Saint-Valry qualifie l'auteur des *Messéniennes* de « dernière et brillante recrue pour l'école voltairienne » ; la preuve en est que « ce jeune poète par son genre d'inspiration, par la couleur philosophique de ses ouvrages, et surtout par les formes de son style, [lui] paraît appartenir, en quelque sorte, à l'ancien régime littéraire[82] ».

Nul repère pour identifier les œuvres romantiques n'était donc adopté à une unanimité, et cela même devant les œuvres largement reconnues comme telles. C'est le cas du *Solitaire* du vicomte d'Arlincourt. Publié en 1821, ce best-seller sous la Res-

[81] Honoré de Lourdoueix, « *Voyage pittoresque et romantique dans l'ancienne France* ; par MM. Charles Nodier, Taylor et Alphonse de Cailleux », *Annales de la littérature et des arts*, t. 2, 1821, p. 125.
[82] A. [Adolphe] de Saint-Valry, « *Tablettes romantiques* », *Annales de la littérature et des arts*, t. 10, 1823, p. 4.

tauration[83] vient embrouiller les choses et « rallumer la guerre entre les *classiques* et les *romantiques* », note Marchangy dans les *Annales* :

> Au reste, le *Solitaire* est-il vraiment *production romantique* ? Il serait possible à son auteur de soutenir le contraire. On y trouve toutes les formes et toutes les règles des poèmes classiques, unité de temps, de lieux et d'action, division par livres ou chants, et rarement de ces écarts gigantesques des Muses germaniques, qui perdent dans les espaces fantastiques, leurs pensées, leurs récits, leurs héros et leurs lecteurs[84].

Le Solitaire est-il romantique ou classique ? Marchangy ne prétend pas trancher la question. Tout en mettant en avant, d'une part, ces indices de la littérature classique qui parsèment ce roman, il en relève d'autre part les licences stylistiques qu'il serait aisé d'identifier comme romantiques[85]. Comment donc bien distinguer les deux écoles quand l'ouvrage même de celui qui sera nommé « prince des romantiques[86] » résiste au filtrage ? Pour résumer, si la Société des Bonnes-Lettres recelait, au moins dans ses quelques premières années, une contradiction qui pourrait aller à l'encontre de sa doctrine, c'est que les écrivains et leurs œuvres étaient alors peu ou prou à l'état d'indifférenciation entre les deux littératures. En d'autres termes, cette contradiction ne se manifestait pas encore en ce début des années 1820 ou plutôt, les sociétaires fermaient les yeux sur elle. En ce sens, l'allure de cette institution, renfermant un conflit d'intérêts politique et littéraire comme le montrera la démission de Hugo en 1824, est inséparable de l'histoire de la naissance du romantisme français dans les années 1820[87].

---

[83] Voir sur ce roman Anthony Glinoer, *La Littérature frénétique*, PUF, 2009, p. 185-189.
[84] Louis-Antoine-François de Marchangy, « *Le Solitaire*, par M. le Vicomte d'Arlincourt », *Annales de la littérature et des arts*, t. 2, 1821, p. 329-330.
[85] « Quand au style de cette nouvelle production de l'auteur de la *Caroléide*, il offre des taches nombreuses ; des inversions bizarres, des images forcées, des phrases emphatiques, des épithètes entassées, des métaphores ambitieuses, des expressions hasardées déparent trop souvent les pages du poème ou du roman nouveau. » (*Ibid.*, p. 335)
[86] Voir Alfred Marquiset, *Le Vicomte d'Arlincourt, prince des romantiques*, Hachette, 1909.
[87] À ce sujet je renvoie aux travaux de Bernard Degout. Voir la bibliographie.

2. L'Académie française

Au reste, le temple principal du classicisme royaliste est l'Académie française[88], « premier corps littéraire de l'Europe[89] », dirait l'auteur révolté de *Racine et Shakespeare*. Marc Fumaroli a raison d'indiquer — on reviendra sur ce point — que « le drame littéraire du siècle ne peut se comprendre sans cette figure du Père sourdement obsédante, l'Académie française[90]. »

L'académicien Charles de Lacretelle donne le discours de l'ouverture des séances le 4 décembre 1823, juste après l'expédition d'Espagne. Les Cent Mille Fils de Saint-Louis ayant été mobilisés « pour conserver, proclame Louis XVIII, le trône d'Espagne à un petit-fils d'Henri IV », cette intervention de l'armée française partage en deux le parlement ainsi que la voix du peuple. Le gouvernement Villèle, d'abord mitigé, cédant ensuite à la pression de l'ultracisme, décide enfin de prendre les armes dans le but de réprimer l'insurrection libérale et d'assurer l'existence des Bourbons dans la Péninsule, voire en Europe. La gauche libérale s'y oppose, quant à elle, en déclarant l'entrée en guerre incompatible avec l'esprit pacifique de la Charte[91].

L'expédition est marquée, on le sait, par sa brièveté : sept mois et demi. Les ultras couvrent de louanges la prouesse du duc d'Angoulême, généralissime de l'armée française. L'éloge d'Abel Hugo est sans réserve : « Le Prince généralissime avait prouvé, devant les batteries du Trocadéro et de Santi-Pétri, que le sang des Bourbons coulait dans ses veines, et sa clémence, non moins grande que son intrépide sang-froid, attestait encore mieux sa descendance du grand Henri[92]. » Les poètes et dramaturges ont fait couler de l'encre pour célébrer le franc succès de la campagne, la Société des Bonnes-Lettres prenant « l'armée française en Espagne » pour sujet du prix de poésie

[88] Voir Charles-Marc Des Granges, *La Presse littéraire sous la Restauration, 1815-1830* [1907], Genève, Slatkine, 1973, p. 44-45 ; C. Jensen, *L'Évolution du romantisme*, *op. cit.*, p. 52.
[89] Stendhal, lettre du 27 avril 1824, *Correspondance générale*, éd. V. Del Litto, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », t. 3, 1999, p. 423.
[90] Marc Fumaroli, *Trois Institutions littéraires*, Gallimard, 1994, p. 79.
[91] Sur l'expédition d'Espagne, voir Emmanuel Larroche, *L'Expédition d'Espagne. 1823 : De la guerre selon la Charte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
[92] Abel Hugo, *Histoire de la campagne d'Espagne en 1823*, Lefuel, t. 2, 1825, p. 341.

de 1824 ; les peintres ne sont pas en reste, Louis Ducis immortalise la guerre victorieuse par la figure de Louis XVIII et Paul Delaroche consacre un tableau laudatif au jeune prince de Savoie Carignan, maréchal de camp. La monarchie « empanachée », pour reprendre l'expression d'Emmanuel Larroche. Aussi le gouvernement tire-t-il profit de cette gloire militaire afin de « tenter d'associer le sentiment patriotique et la conviction royaliste[93] » ; c'est dans la foulée de cette victoire « nationale » que les ultras remporteront un succès phénoménal aux élections de février-mars 1824.

Et c'est aussi dans ces circonstances que, le 4 décembre 1823, la séance d'ouverture est tenue à la Société royale des Bonnes-Lettres, où se rassemblaient, selon *Le Moniteur*, « un grand nombre de personnes éminentes par leur rang dans l'État, plusieurs ecclésiastiques, et les personnes les plus distinguées par leurs talents littéraires, ou par leur amour pour les lettres[94] ». Le duc d'Angoulême vient de faire un retour triomphal, le président de la séance ne peut entreprendre son discours sans donner un regard sur l'actualité. Il commence ainsi par aborder l'expédition d'Espagne et ses conséquences avant d'entrer dans la question littéraire : « Chargé de vous présenter aujourd'hui, dit Lacretelle, l'ordre de nos travaux et les sujets de nos entretiens, je sens l'impossibilité d'appeler votre attention sur des objets littéraires, si je l'ai d'abord préoccupée de l'un des plus grands événements de l'histoire moderne[95]. » Comme le fait remarquer Emmanuel Larroche en citant les propos de Chateaubriand dans *Le Congrès de Vérone*, les ultras contre-révolutionnaires considèrent cette insurrection espagnole comme le retour de la Révolution française[96]. Cela étant, la défaite des Cortès procure à Lacretelle une entière satisfaction en ce qu'elle conjurera tout de bon les « pâles et sinistres copies de cette Constitution de 1791[97] », dont la gauche libérale, à l'échelle européenne, criait à la résurrection dans ces dernières années. Odieuse machination, dit l'académicien, pareille à « l'art galvanique et les foudres de

---

[93] F. Démier, *La France de la Restauration (1814-1830)*, *op. cit.*, p. 710.
[94] *Le Moniteur universel*, 6 décembre 1823.
[95] Charles de Lacretelle, *Discours prononcé par M. Charles Lacretelle, de l'Académie française, le 4 décembre 1823, pour l'ouverture des séances de la Société royale des Bonnes-Lettres*, 1823, p. 5.
[96] E. Larroche, *L'Expédition d'Espagne*, *op. cit.*, p. 232.
[97] C. de Lacretelle, *Discours prononcé par M. Charles Lacretelle*, *op. cit.*, p. 10.

l'électricité [qui] pourraient produire l'apparence, en donnant quelques commotions à un cadavre, sans lui rendre la couleur et la vie[98]. »

Et pourtant, l'ambiance actuelle ne donne pas seulement de quoi se réjouir. Lacretelle signale qu'il y a un conflit intestin au milieu même des royalistes :

> Les royalistes, malgré la force et l'attrait des sentiments et des souvenirs qui les unissent, ne peuvent avoir un symbole de foi politique parfaitement uniforme sur toutes les questions que le moment fait éclore. Les Bonnes-Lettres tempèrent les dissentiments, éclaircissent les ombrages, apaisent les rivalités, ou les ramènent aux lois d'un combat plein de courtoisie[99].

La dissension n'est pas d'hier. *Le Courrier français* la résumait, en guise de bilan politique de 1822, au désaccord entre les « politiques », empreints de modération et de considération, et les « fanatiques » pointus de l'extrême droite qui précipitent Villèle dans la guerre[100]. Pour remonter à l'aube de la Restauration — période où l'emploi du mot « ultra » n'était pas encore courant — les premiers s'appelaient « constitutionnels », les seconds « purs », entre autres nominations[101]. Or, Lacretelle peut défendre ces derniers et se flatter lui-même d'être parmi eux d'autant plus que, tout compte fait, leur « fanatisme » vient de mener la campagne à sa fin : « Le fanatisme du jour, dit-il, celui dont on nous accuse, et dont nous sommes tous atteints, est d'une si douce nature, que nous tâchons d'oublier, et surtout au moment de la victoire, les délits que nos adversaires affectent d'oublier eux-mêmes[102]. » Cela étant dit, aussi fort que les socié-

---

[98] *Ibid*.
[99] *Ibid.*, p. 8.
[100] « Il [le parti aristocratique] s'est partagé en deux classes, dont l'une veut exécuter sur-le-champ ses projets aristocratiques, et dont l'autre veut les réaliser avec prudence, c'est-à-dire avec lenteur ; dont la première veut détruire les résultats de la révolution en France, combattre la révolution en Espagne, et dont la seconde comprend les difficultés et redoute les périls de cette double entreprise. Depuis lors les clairvoyants et les aveugles, les adroits et les impatients, ou, comme ils se sont appelés eux-mêmes, les politiques et les fanatiques, n'ont cessé de se combattre et se combattent encore. Les uns et les autres ont eu leurs ministres en France, leurs plénipotentiaires à Vérone, et depuis plusieurs mois leur lutte a été mêlée de revers et de succès. Sur les frontières d'Espagne, les unes ont obtenu l'intervention, les autres ne l'ont pas réalisée […]. » (*Le Courrier français*, 1 janvier 1823.) Voir aussi E. Larroche, *L'Expédition d'Espagne*, *op. cit.*, p. 230.
[101] Voir à ce sujet Olivier Tort, *La Droite française, aux origines de ses diversions (1814-1830)*, Éditions du CTHS, « CTHS Histoire », 2013, p. 28.
[102] C. de Lacretelle, *Discours prononcé par M. Charles Lacretelle*, *op. cit.*, p. 9.

taires de la rue de Gramont appellent à la solidarité sans faille, loin de jouer le jeu de l'unanimité comme le souhaite Lacretelle, l'expédition d'Espagne semble finir par rendre l'entente entre les royalistes encore plus difficile ou impossible, si l'on se rappelle que la guerre et le débat qui y affère servent d'amorce au renvoi de Chateaubriand, ministre des Affaires étrangères, de 1824[103].

Il faudrait mesurer les conséquences que la campagne de 1823 peut entraîner « à chaud » sur le plan plutôt littéraire. En juillet de 1823, la Société devient Société « royale » des Bonnes-Lettres. À l'occasion de cette nouvelle inauguration, elle proclame la réorientation de ses missions dans le « prospectus » publié en fin de cette même année :

> L'esprit révolutionnaire n'est pas détruit partout, et la Société des Bonnes-Lettres aura peut-être plus d'une lutte encore à soutenir contre son audacieuse persévérance. Chassé de la politique par la victoire, il veut tenter sur notre belle Littérature, ce qu'il a vainement essayé contre notre belle patrie. Il faut que là aussi il soit vaincu[104].

Rassurée sur l'issue de la campagne, la Société reste toutefois en garde contre la mouvance libérale, qui veut transporter le champ de bataille de la politique à la littérature. Lacretelle partage cette perspective : l'invasion inquiétante de « l'esprit novateur et dogmatique » dans la « république des Lettres », seul domaine restant pour ce dernier après l'Église et l'État qu'il visa sans y parvenir, l'une par la Réforme et l'autre par les révoltes comme celle dont la France vient d'éteindre le feu[105]. À ce sujet, Bernard Degout va jusqu'à avancer que l'expédition d'Espagne aurait poussé Lacretelle à « inventer le romantisme français[106] ». La cible d'attaques, c'est le théâtre :

---

[103] Voir F. Démier, *La France de la Restauration (1814-1830)*, *op. cit.*, p. 713-714.

[104] « Prospectus », *Annales de la littérature et des arts*, t. 13, 1823, p. 386.

[105] « L'esprit novateur et dogmatique, après avoir autrefois soufflé d'une manière si funeste sur la discipline de l'Église, sur la théologie, plus récemment sur la Religion elle-même et sur la monarchie, semble vouloir s'introduire, et surtout chez nos voisins, dans cette république des Lettres qui ne subsiste, ne fleurit, n'échappe à l'anarchie depuis trois mille ans que par sa fidélité à de premières lois, à d'admirables modèles. Un piège est tendu à des esprits jeunes et ardents par des esprits inquiets et faux. » (C. de Lacretelle, *Discours prononcé par M. Charles Lacretelle*, *op. cit.*, p. 20.)

[106] B. Degout, « Hugo et la guerre d'Espagne », dans *Hugo et la guerre*, textes réunis par Claude Millet, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 125. Sur ce point voir Voir aussi B. Degout, *Sablier retourné : Victor Hugo (1816-1824) et le débat sur le « Romantisme »*, Honoré Cham-

> Qui l'aurait cru ? c'est notre théâtre, le titre prééminent de notre gloire littéraire, que menacent d'abord nos réformateurs. Il faut, dit-on, élargir notre scène, et délivrer le génie de la loi tyrannique de la triple unité ; et Dieu sait combien, en exprimant ce vœu, on lance d'imprécations et d'épigrammes contre le génie étroit d'Aristote, d'Horace et de Boileau[107] !

« Rien de plus légitime et de plus nécessaire, continue-t-il, que de peindre son siècle ; mais, quand on est sorti d'une révolution, il ne faut pas en reproduire le chaos dans la littérature[108]. » Dans cette affirmation, on peut remarquer que Lacretelle admet cette fameuse devise : « la littérature est l'expression de la société ». Néanmoins, « peindre son siècle » ne revient pas à peindre les « habits d'emprunt ». Dans la crainte qu'« on ne reconnaisse plus les Français sous ces habillements lugubres empruntés à nos voisins[109] », Lacretelle déclare son hostilité aux littératures étrangères, en l'occurrence à la littérature allemande : « Irons-nous sacrifier à des dieux étrangers qui demandent en holocauste les plus grandes et les plus pures renommées de monde littéraire ? Irons-nous déposer à leurs pieds les plus belles couronnes de la France, et nous écrier comme un peuple conquis : *Vive la Germanie ! vivat Teutonia*[110] *!* » La « république des Lettres » étant le dernier bastion à mettre à l'abri des libéraux révolutionnaires, Lacretelle applique la défense de la « légitimité » à l'ordre littéraire. « Influence de la religion chrétienne sur les Institutions sociales », « Avènement de Charles X »… à cet égard, ces sujets pour le concours d'éloquence comme pour le prix de poésie proposés par la Société servent parfaitement à la propagande royaliste afin de promouvoir une légitimation littéraire. Dans la séance dite « extraordinaire » sur le prix d'éloquence de 1824, Lacretelle s'honore que la plupart des jeunes écrivains font preuve de « l'éloignement pour le style ambitieux, vague et contourné qu'on veut mettre à la mode » ; « [e]n se montrant Français de cœur, ils se sont également montrés

---

pion, « Romantisme et Modernités », 1998, p. 386-391.

[107] C. de Lacretelle, *Discours prononcé par M. Charles Lacretelle*, *op. cit.*, p. 20.

[108] *Ibid.*, p. 21.

[109] *Ibid.*, p. 22.

[110] *Ibid.*, p. 24.

Français par la franchise et la clarté du langage[111] ». Augure favorable qui annonce que la moralisation de la littérature mène bien sa barque ; « elle [la littérature] a aussi sa légitimité[112] ».

La question du langage mérite qu'on s'y attarde. Parmi les collaborateurs des *Annales de la littérature et des arts*, on compte Edmond Géraud. Si ses articles ont ici quelque intérêt, c'est qu'il cherche à identifier les défauts de la nouvelle école dans le « mécanisme irrégulier des langues du Nord ». Cet Aristarque de la grammaire développe à plusieurs reprises, en effet, les analyses purement stylistiques des poètes romantiques, en quoi il se distingue, peut-on dire, de la plupart des détracteurs du romantisme ou simples anglo-germanophobes qui s'en tiennent à de vagues généralités subjectives, fruits d'une indifférence ou de préjugés. Dans son article sur Byron et ses influences néfastes sur la littérature française, Géraud accuse les imitateurs ou « porte-queues » de copier scrupuleusement l'incohérence et l'obscurité qu'on trouve chez l'auteur de *Childe Harold*. Mais il attribue ces défauts stylistiques tant au poète lui-même qu'à l'économie même de sa langue ; riche de nuances et d'emprunts aux autres langues sans qu'il se les approprie, l'anglais favorise, selon Géraud, le vague et l'irrégularité des compositions surchargées des périodes qui entassent les idées confuses. Avançant que toutes ces fautes ne peuvent être importées dans la langue française, caractérisée avant tout par la lucidité de l'expression, Géraud voit la « vraie perfection du style » à « n'être ni au-dessus ni au-dessous de son sujet[113] », et jamais dans le contraste entre la noblesse de sujet et la trivialité de langage. À l'égard de la langue d'outre-Rhin, il se montre encore plus péremptoire: « Non seulement les Allemands ne sont pas d'accord sur le nombre de déclinaisons, mais ils disputent encore sur l'orthographe même : en un mot, il n'y a point et il ne peut y avoir chez eux de style national[114]. » Le guide aveugle des littératures étrangères, c'est leurs langues.

---

[111] « Séance extraordinaire du 3 mai, prix d'éloquence décerné par la Société », *Annales de la littérature et des arts*, t. 15, 1824, p. 251.
[112] *Ibid.*
[113] E. Géraud, « De lord Byron et de quelques défauts de ses ouvrages », *Annales de la littérature et des arts*, t. 19, 1825, p. 105.
[114] *Ibid.*, p. 106.

D'autre part, tout en sachant que c'est bien en connaissance de cause que les œuvres de Byron manquent de finition, Géraud s'oppose à ce principe d'imperfection de ce dernier selon lequel l'excès de poli qui « sent trop la lampe » finit par émousser « le tranchant du trait[115] ». Or il serait loisible de rappeler ici le « trait » marquant de la peinture de Delacroix et, par suite, la définition du romantisme chez Baudelaire : « [L]e romantisme ne consistera pas dans une exécution parfaite [...][116]. » Ces propos qui s'appliqueraient aux œuvres byroniennes ne sont donc pas compatibles avec le dogme *grammaticalement* classique[117] de Géraud, pour qui il est nécessaire au contraire de « polir ses vers *à la lueur de la lampe*[118] » autant pour mettre la dernière main que pour éclaircir l'obscurité des compositions.

La perfection de la langue étant son seul critère de jugement, aucun poète n'échappe à cette règle. Dans ses articles consacrés à Lamartine, Géraud s'en prend au poème « Chant du Sacre », dont la formulation n'est pas portée à la hauteur de la noblesse du sujet. Le critique compte Lamartine parmi les imitateurs du poète anglais dans la crainte que celui-là contribue à l'académisation du solécisme (il met en cause l'emploi d'un pronom démonstratif suivi d'un participe comme « celle exprimant ») : « Malgré toute l'estime qui s'attache au nom de M. de Lamartine, nous doutons que lui-même parvienne à consacrer et à rendre classique un solécisme digne de nos orateurs révolutionnaires[119]. »

En sus de l'usage du mot « révolutionnaire » à l'égard de ce poète religieux, Géraud compare son langage dépravé à celui de Lucain : « [L]a description du gouffre de l'Erimanthe a, dans ses vers, un caractère emphatique et diffus, dont Lucain, ou

---

[115] *Ibid.*, p. 108.
[116] C. Baudelaire, *Salon de 1846*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 2, p. 421.
[117] S'il serait pertinent d'appeler Edmond Géraud « classique », n'oublions pas que l'enjeu de sa critique porte uniquement ou presque sur l'abus de « langage » constaté chez les jeunes écrivains. Christiane Szeps insiste sur le fait que Géraud fait preuve d'une grande compréhension quant aux « sujets » de la littérature romantique comme lyrisme, mélancolie et goût pour le moyen âge. (Christiane Szeps, *Edmond Géraud à l'aube du romantisme*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1988, p. 80.)
[118] E. Géraud, « De lord Byron et de quelques défauts de ses ouvrages », art. cit., p. 109.
[119] E. Géraud, « *Le Chant du Sacre*, par A. de Lamartine », *Annales de la littérature et des arts*, t. 19, 1825, p. 453.

mieux encore son imitateur Brébeuf, eussent été jaloux [...][120]. » La comparaison anticipe bien celle de Désiré Nisard qui rapprochera les poètes romantiques et les poètes de la décadence latine. De plus, il conclut ses pages sur Lamartine par ces mots : « Que lui manque-t-il, en effet, pour se placer à côté de nos maîtres ? Ce que l'auteur de *l'Art poétique* enseignait à l'auteur d'*Athalie*, l'*art de produire difficilement des ouvrages faciles*[121]. » La dichotomie facile/difficile fait penser également au fameux argument sur la « littérature facile », proposé par Nisard et qui marquera une réouverture — je reviendrai sur ce point dans la dernière partie — de la querelle des classiques et des romantiques dans les années 1830. Géraud est non moins sévère envers le style de Victor Hugo ; à l'égard de ce « terrible révolutionnaire en littérature[122] », il n'hésite pas à invoquer, plus d'une fois, le nom de Scapin. Le chef de l'école romantique se voyait ainsi désigner l'héritier des poètes « grotesques », bien avant la recherche des ancêtres de la littérature romantique que Gautier entreprendra dans les *Grotesques*, quoique, lui, dans le but de sa défense.

3-1. 1824, une autre Académie : la discussion de l'Académie de Rouen

Dans l'histoire du romantisme, l'année 1824 est marquée par le discours antiromantique d'Auger qui est considéré comme une déclaration de guerre prononcée contre la nouvelle école par l'Académie française[123]. Cependant, la querelle des classiques et des romantiques n'animait pas seulement les milieux parisiens. Un peu loin de la capitale, cette grande question soulevait un vif débat dans l'Académie de Rouen. Fondée en 1744 par Fontenelle et Le Cornier de Cideville, l'Académie royale des Sciences,

---

[120] E. Géraud, « *Le Dernier Chant de Pèlerinage de Childe-Harold*, par Alphonse. de Lamartine », *Annales de la littérature et des arts*, t. 20, 1825, p. 54.
[121] *Ibid.*, p. 60.
[122] E. Géraud, « *Odes et Ballades*, par Victor Hugo », *Annales de la littérature et des arts*, t. 26, 1827, p. 494.
[123] René Bray récapitule le débat romantique de 1824 dans *Chronologie du romantisme (1804-1830)*, *op. cit.*, chapitre VI « Le débat de 1824 », p. 99-119. Sur cette année d'une importance capitale dans l'histoire du romantisme, voir aussi Anne Martin-Fugier, *Les Romantiques. Figures de l'artiste 1820-1848*, Hachette Littératures, « Pluriel », 1998, p. 61-79.

Belles-Lettres et Arts de Rouen contribua à la circulation des idées et au développement de la culture dans la ville aux cent clochers, dotée d'une université seulement deux siècles plus tard. Si le débat littéraire n'échappe pas aux académiciens rouennais, il y a une différence de climat entre les deux constitutions fondées par les lettres patentes. Ce qui fait un fort contraste avec l'Académie française, c'est que, compte tenu d'une violente exaltation autour d'une querelle, et notamment d'une grande adversité à laquelle fait face la littérature romantique en proie aux classiques éprouvés, l'Académie de Rouen cherche, elle, une autre voie, celle de la conciliation : « [E]lle a laissé franchement exprimer et librement défendre chacune des deux opinions, sans prononcer entre elles[124] ». Comme en témoigne la récurrence du mot « conciliateur » dans la bouche des académiciens rouennais, l'idée fut plus ou moins partagée entre eux comme un appel suprême.

Parmi les « minoritaires » romantiques dans l'Académie de Rouen, on compte le nom d'Ulric Guttinguer. C'est lui qui recommandera en 1827 l'admission du jeune Hugo, ce qui témoigne d'une certaine souplesse de cette Académie locale — rétablie après la suppression de 1793 quand tant d'autres disparurent[125] — laquelle, tout en « enracinant son prestige dans le culte d'une tradition[126] », garantirait à ses membres la liberté de profession de foi littéraire, menant un grand débat sur les deux écoles, d'ailleurs non sans retentissement dans la presse parisienne[127].

Guttinguer, l'un des rédacteurs de *La Muse française*, prend ici l'initiative d'arbitrer le différend. Son moyen de conciliation consiste à relever les ressemblances entre les deux écoles. À cette aube de l'époque romantique, il renvoie d'abord ses adversaires à l'origine de leur école qui subit, deux siècles avant, la même épreuve que celle qu'ils infligent, à leur tour, à la nouvelle école :

---

[124] « Introduction », *Du Classique et du Romantique, op. cit*. Les pages d'« Introduction » ne sont pas numérotées.

[125] Voir sur l'histoire de l'Académie de Rouen, Jean-Pierre Chaline, « Une Académie dans la cité (1744-1994) », *Tradition et Modernité*, Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen, 1994, p. 187-195.

[126] *Ibid.*, p. 191.

[127] Voir par exemple Ernest de Bl*** [Blosseville], « *Du Classique et du Romantique*, recueil de discours pour et contre, lus à l'Académie royale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen, pendant l'année 1824 », *Annales de la littérature et des arts*, t. 24, 1826, p. 415-425.

> Pour comprendre l'espèce de défaveur que les partisans de la littérature des classes répandent sur les novateurs, il n'est pas inutile de se souvenir que les anciens objets de la plus juste admiration ont, en France, passé par la même épreuve que les poètes de notre âge subissent aujourd'hui. Un de nos critiques a très à propos rappelé « que Boileau fut obligé de venger le Cid, de Scudéry et des censures académiques, de protéger hautement Britannicus dédaigné, et de deviner avant la postérité toute la sublimité d'Athalie. »
>
> On connaît le mot terrible de madame de Sévigné, sur Racine et le café. Je ne suis pas éloigné de croire que la littérature romantique aura le même sort, qu'elle passera comme le café et Racine[128].

Le passage renvoie à ces fameux propos attribués à Madame de Sévigné : « Racine passera comme le café ». En empruntant cette préfiguration qui s'est avérée erronée, Guttinguer affirme : « la littérature romantique *passera* comme Racine et le café », donc elle *restera*. Si, en évoquant le sort de Racine, il situe le romantisme et le débat qui en découle dans la continuité de l'Histoire, c'est pour demander aux pourfendeurs de la nouvelle école un retour sur soi. La victime devenant le bourreau, la querelle des classiques et des romantiques est une reprise de la querelle du *Cid* : ce que ceux-là condamnent n'est rien d'autre que ce qu'ils furent il y a deux siècles. Mais les classiques l'ignorent parce que — c'est là que Guttinguer souligne — il leur manque cette perspective historique : « Ce n'est donc pas par haine des auteurs appelés classiques, que je suis romantique, mais parce qu'il leur manque, selon moi, d'avoir été de leur temps, de s'être montrés plutôt Grecs, Romains, Païens, que Français et chrétiens[129]. » Son argument anticipe bien celui de Stendhal dans son deuxième *Racine et Shakespeare*, où ce dernier lancera les foudres sur les membres de l'Académie française qui, « par la splendeur de leur titre, se croient obligés à se montrer les dignes successeurs des impuissants en colère qui jadis critiquèrent le *Cid*[130] ».

---

[128] U. Guttinguer, « Un mot sur la littérature romantique », art. cit., p. 40-41.
[129] *Ibid.*, p. 42.
[130] Stendhal, *Racine et Shakespeare* [1825], *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes romantiques*, éd. Michel Crouzet, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2006, p. 509.

Il est à remarquer que Guttinguer emploie l'expression « anciens classiques[131] ». Pléonastique *a priori* mais qui suppose d'emblée deux classicismes : elle divise les classiques entre les « anciens », auteurs grecs et païens, et leurs « admirateurs » que Guttinguer aurait volontiers qualifié de *modernes* et qui renvoient donc aux auteurs français et chrétiens. C'est à partir de cette distinction implicite — à l'instar de la Querelle des *Anciens* et des *Modernes* — que Guttinguer cherche à rétrécir la distance imaginée que veulent garder ces prétendus classiques avec leurs ennemis. Tous ces classiques modernes se croient dans la droite lignée des « anciens classiques ». C'est cette prémisse insoupçonnée que Guttinguer cherche à remettre en question :

> Qui sait d'ailleurs si vous autres classiques avez copié fidèlement vos modèles, si vous n'avez pas altéré les formes naturelles et familières d'Homère et des poètes dramatiques de la Grèce ?
>
> Corneille, Racine, Voltaire, Le Tasse sont loin de ressembler à Sophocle, à Euripide, à Homère, à Virgile[132].

Les grands auteurs du siècle de Louis XIV et d'au-delà ne respectèrent pas toujours les préceptes des anciens. Au contraire, il relève un écart insurmontable entre la poétique des anciens et celle des modernes. Par exemple, à cet axiome de Boileau : « N'y présentez jamais de basse circonstance », Guttinguer oppose Homère — *le* modèle que ces classiques modernes semblent se fixer — qui, pourtant, réconcilie dans ses œuvres les grands sujets épiques et les vérités parfois minutieuses. En deux mots, « le génie peut monter aussi haut et descendre aussi bas qu'il veut[133]. » Les modernes trahissent les anciens ou inversement. En effet, ce credo homérique sur le « génie » peut s'apparenter mieux à l'art poétique de Shakespeare qu'à celui de Boileau quoique Guttinguer récuse le nom de ce grand modèle romantique — on reviendra sur ce point.

Non seulement les « anciens classiques » mais aussi les classique modernes se permettent des audaces qui ne devraient pas rester inaperçues si l'on en trouvait chez

---

[131] « Il m'est arrivé plus d'une fois de demander aux admirateurs des anciens classiques s'ils avaient lu les auteurs et surtout les poètes de notre âge. » (U. Guttinguer, « Un mot sur la littérature romantique », art. cit., p. 46.)
[132] *Ibid.*, p. 44.
[133] *Ibid.*, p. 45.

les poètes qu'on appelle romantiques : « Lorsque j'entends censurer les témérités de notre jeune littérature, je me reporte avec curiosité sur les chefs-d'œuvre passés qui offrent quelque analogie avec elle ; et, pour en citer un grand exemple, je suis frappé, en lisant *Athalie*, de tout ce que le poète a osé, de tout ce qu'on lui reprocherait peut-être de nos jours[134]. » En substance, la littérature classique, ancienne ou moderne, ayant quelques points communs avec la littérature romantique, Guttinguer veut aplanir le différend entre les deux écoles sans toutefois annuler leur différence qu'est la « mythologie » :

> Je déclare, avec les romantiques, me mettre en révolte ouverte contre la mythologie, et revendiquer comme nôtre cette légende du grand prévôt des classiques :
>
> > Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.
>
> Je me demande si cette devise ne nous est pas plus légitimement acquise qu'à ceux qui s'attachent aux fictions d'Hésiode et aux mensonges gracieux d'Ovide[135].

Pour mieux comprendre cette différence, il faut cependant revenir à celle que Guttinguer suppose entre les deux classiques, à savoir entre les anciens-païens et les modernes-chrétiens. « Rien n'est beau que le vrai », cette phrase avait été déjà citée dans ce grand débat rouennais par le baron Adam, président de l'Académie, qui se range du côté de l'école classique. Si Guttinguer reprend cet adage de Boileau sous un nouveau jour, c'est pour répondre au baron Adam et remettre en question la démarcation des deux écoles présupposée par ce dernier. Rappelons qu'intérioriser les devises classiques pour les faire siennes, c'est une des ruses très souvent employées par les romantiques.

Pour revenir à la « mythologie », c'est là le point capital où se divisent non seulement classicisme et romantisme (« Je déclare, avec les romantiques, me mettre en révolte ouverte contre la mythologie ») mais surtout, de manière non moins radicale, les deux classicismes en eux-mêmes :

---

[134] *Ibid.*, p. 46-47.
[135] *Ibid.*, p. 43.

> Il est permis de croire, Messieurs, que des esprits comme Racine et Boileau nous eussent aidé dans cette lutte sacrée où nous avons le vrai Dieu pour nous. Ils eussent compris, comme les chefs de la nouvelle secte, que les sujets de l'antiquité étaient épuisés, que les métaphores, les allégories, les combats de l'antique mythologie étaient à bout, que la part de la littérature du paganisme était faite, qu'elle était immense, riche, délicieuse, mais qu'elle laissait maintenant nos cœurs froids et désenchantés de choses qui, tout admirables qu'elles sont, n'apaisent pas la soif de connaître et de jouir dont le cœur de l'homme est plein[136].

Guttinguer se concilie Racine et Boileau pour favoriser la « lutte sacrée » ou *le* projet romantique : sortie de la mythologie. Dans ce qu'on appelle classicisme, il écarte les modernes des anciens qui, eux, se fondèrent essentiellement sur la culture païenne. Autrement dit, il rappelle que les deux camps, classique et romantique, partagent au fond une même doctrine : christianisation de la littérature. Bien évidente est ici l'influence de la dichotomie staëlienne établie entre la littérature classique-païenne et la romantique-chrétienne, mais l'enjeu est plus subtil et surtout plus politique. Tout en rendant hommage à l'Antiquité grecque et à sa richesse littéraire, Guttinguer récupère l'école classique en en extrayant la part « chrétienne » afin d'estomper la démarcation de deux camps. De fait, il ose juxtaposer les vers d'*Athalie* à ceux de *Saül* d'Alexandre Soumet, un de ses confrères de *La Muse française*, comme pour harmoniser les uns aux autres, fondant ainsi la différence des étiquettes dans un même registre religieux.

« Je déclare, avec les romantiques, me mettre en révolte ouverte contre la mythologie ». Ainsi Guttinguer propose de « démythologiser » le classicisme non pour le bannir mais pour l'intégrer dans son camp. Le classicisme devant lequel ses dévots se prosterneraient comme devant le dieu exclusif est une chimère. Là, le mot « mythologie » est à saisir également dans le sens que le XX^{e} siècle lui attribuera.

[136] *Ibid.*, p. 42.

3-2. Naissance d'un romantisme français

Or, l'enjeu de Guttinguer ne se borne pas à la question de la religion dans la mesure où celle-ci est étroitement liée à l'intérêt « national ». Il serait donc légitime de revenir sur le nom de Shakespeare. Guttinguer se distingue net des romantiques radicaux en ce qu'il souligne l'importance de « naturaliser » les littératures anglaise et allemande : « la nouvelle école est, avance-t-il, loin de vouloir traîner sur notre scène le désordre, le vagabondage de Shakespeare, l'irrégularité des poètes allemands. Elle a vu les fautes de ces grands hommes : elle saura les éviter en naturalisant, en épurant ce que ces poètes ont de vrai, de noble et de hardi[137] ». Christianisation, naturalisation et épuration. Tous ces mots semblent ici concourir au même objectif : nationalisation du romantisme ou fondation du « romantisme français ». En effet, Guttinguer le dit encore plus clairement dans sa prochaine réponse au discours de Gossier, dans laquelle il déclare que le genre romantique est « *national* et *chrétien*[138] ». Or, dans son discours précédent, il considérait le propre du romantisme comme étant « chrétien et contemporain[139] ». Le passage de « contemporain » à « national » mérite considération. Rappelons que tous ces académiciens rouennais s'engagent plus ou moins à négocier un accord sur leur débat littéraire. Pour ce faire, plutôt que d'insister sur la « contemporanéité » du romantisme comme le ferait un Stendhal, la recherche du statut « national » y semble mieux servir de lieu de ralliement. En réponse à Guttinguer, l'abbé Gossier avance davantage l'opinion de son confrère :

> Notre confrère déclare encore que les inspirations dans ce genre nous viennent de nos propres auteurs encore plus que de l'étranger : oui, quoique l'école porte un nom étranger, et qu'elle ait trouvé un berceau sur une terre étrangère, son éducation vient de nous ; son genre ici, aussi bien que son langage, est français. Le ton religieux de ses accents, sur lequel notre confrère insiste tant, et dans lequel il fait presque consister, maintenant du moins, son caractère distinctif, est chez elle l'écho des sons qu'elle a entendus dans notre patrie. Ses inspirations sont toutes puisées chez nous. Elle a vraiment accordé sa lyre à la

[137] *Ibid.*, p. 51.
[138] U. Guttinguer, « Réponse de M. Guttinguer aux discours de M. l'Abbé Gossier », *Du Classique et du Romantique*, *op. cit.*, p. 100.
[139] U. Guttinguer, « Un mot sur la littérature romantique », art. cit., p. 51.

voix d'un génie tout français[140].

À la sortie de la mythologie vient s'ajouter maintenant une autre sortie, celle des littératures étrangères. On voit le romantisme français sur le point de muer vers sa propre voix. Virage radical, presque en forme de paradoxe *a priori* — comme le dit Léon Séché en résumant les caractéristiques du premier romantisme français en « catholique », « royaliste » et « nationaliste » — étant donné l'enthousiasme débordant qu'ont suscité chez la jeune France les littératures de ses voisins. Séché explique ce paradoxe : « Mais c'est précisément cet exotisme effréné qui nous révéla notre propre fonds. Vous savez bien que les extrêmes se touchent[141]. » Oui, mais il faut descendre jusqu'aux détails. Une telle revendication nationaliste de la part même des romantiques peut à bon droit se justifier au cœur de cette « académie de conciliation » si l'on se rappelle que c'était alors un parti pris systématiquement adopté par les antiromantiques que de critiquer la nouvelle école au nom de la germanophobie. Rien d'étonnant donc si les romantiques jugent bon de se départir de leur intransigeance pour mettre ainsi fin au différend qui perdure ; le besoin est criant, justement, que « les extrêmes se touchent ». Les deux bords ne s'opposent jamais l'un à l'autre : « Au contraire, dit Gossier, ce sont des littératures amies, qui souvent marchent de front, et souvent ont presque tout en commun[142]. » Le panorama éclectique de Gossier s'étend jusqu'au point de fuite où les deux parallèles se rejoignent bel et bien : « Les écrivains romantiques peuvent trouver là des modèles qui les rattachent à la France de nos ancêtres. Alors ils ne feront qu'une école avec les grands maîtres du dix-septième et du dix-huitième siècles […][143]. » C'est dans ce sens qu'il se propose de substituer les expressions

[140] Abbé [Joseph-François] Gossier, « Troisième discours de M. l'abée Gossier », *Du Classique et du Romantique*, *op. cit.*, p. 133.
[141] L. Séché, « Les deux romantismes », *Le Cénacle de la Muse française 1823-1827*, *op. cit.*, p. VIII.
[142] J.-F. Gossier, « Troisième discours de M. l'abée Gossier », art. cit., p. 126.
[143] *Ibid.*, p. 134. Il convient de rappeler ici que le romantisme était d'abord conçu comme élargissement du classicisme, comme en témoigne le sujet de concours de l'Académie des Jeux Floraux de Toulouse en 1819 : « Quels sont les caractères distinctifs de la littérature à laquelle on a donné le nom de *Romantique* et quelles ressources pourrait-elle offrir à la littérature classique ? » Voir à ce sujet Philippe Van Tieghem, *Le Romantisme français* [1944], PUF, « Que sais-je ? », 1966, p. 15.

staëliennes ; littérature classique par « littérature païenne », littérature romantique « littérature chrétienne ». Le changement n'est pas purement logomachique mais tend à déplacer la ligne de partage. À l'instar de Guttinguer, Gossier cherche par sa distinction païen/chrétien à comprendre « les grands maîtres du dix-septième et du dix-huitième siècle » dans une communauté chrétienne.

L'important est que le souci de nationaliser le romantisme se double ici d'un autre souci plus immédiat de réconcilier classicisme et romantisme. Il ne serait peut-être pas exagéré de dire que le besoin du romantisme « français » devient criant au fur et à mesure de cette querelle des classiques et des romantiques, c'est-à-dire que la nationalisation du romantisme se posait non seulement comme la nécessité intrinsèque de chercher sa propre identité mais surtout comme une solution de compromis, appelée de part et d'autre afin de régler ce débat littéraire sans fin.

3-3. Mythe et allégorie

Cependant, céder du terrain n'est pas la vocation première des romantiques. Au contraire, certains d'entre eux veulent marquer une distance face à la préférence que l'ancienne école accorda exclusivement à la mythologie et au paganisme, comme le remarque Auguste Le Prévost en toute franchise : « C'est une chose digne en effet d'une éternelle surprise, qu'on ne trouve pas une seule fois dans Corneille ou dans Racine un nom si cher à notre oreille[144] ». Prenant pour sujet poétique la France et le christianisme, la nouvelle école doit remplir cette fâcheuse lacune laissée par les auteurs du Grand Siècle en remplaçant le nom des dieux d'Homère par celui du Dieu chrétien. En guise de conclusion, Auguste Le Prévost cite en paraphrasant un passage de l'*Essai sur les institutions sociales* de Ballanche pour dire un dernier adieu aux dieux antiques :

[144] A. [Auguste] Le Prévost, « Sur la poésie romantique », *Du Classique et du Romantique*, *op. cit.*, p. 148.

> Lorsqu'aux jours de Constantin le Labarum apparut dans le Ciel, on entendit une voix sortie du Capitole, qui disait : Les Dieux s'en vont ! Les images de ces Dieux étaient restées ; elles avaient trouvé un refuge dans notre poésie ; elles l'ont trop longtemps souillée. Aujourd'hui, Messieurs, retentit enfin dans le monde littéraire une autre voix, une voix dont nous nous glorifierons d'avoir été l'un des premiers échos parmi vous : Les images des Dieux s'en vont[145] !

Or, la question de la « mythologie », dont les romantiques revendiquent la sortie définitive, s'impose avec d'autant plus d'acuité qu'elle porte sur le *sujet*, comme on le croit trop souvent, mais aussi sur le *mode de représentation* même de la création littéraire. Choisir un sujet « mythologique » implique et nécessite forcément le recours aux « figures d'expression par fiction » ou « mythologisme », pour reprendre les mots de Pierre[146]. Autrement dit, la « mythologie » est étroitement liée à son interprétation ou à sa représentation « allégorique ». À cet égard, on vient de citer plus haut le jugement sans appel de Guttinguer qui souligne tant l'épuisement des sujets de l'antiquité que le retrait des métaphores et des allégories de nature mythologique : « Ils [Racine et Boileau] eussent compris, comme les chefs de la nouvelle secte, que les sujets de l'antiquité étaient épuisés, que les métaphores, les allégories, les combats de l'antique mythologie étaient à bout [...][147]. » Auguste Le Prévost ne tarde pas à rejoindre son confrère quand il affirme : « L'école romantique est essentiellement religieuse et chrétienne. Elle proscrit rigoureusement tout retour à l'allégorie, tout emploi de ces divini-

---

[145] *Ibid.*, p. 167-168. Cf. « Lorsque le Labarum parut dans le ciel, n'entendit-on pas une voix qui sortait du capitole, et qui disait : Les dieux s'en vont ? Les dieux s'étaient enfuis, mais leurs images étaient restées. Maintenant, une autre voix retentit dans le monde littéraire : Les images des dieux s'en vont. » (Pierre-Simon Ballanche, *Essai sur les institutions sociales*, P. Didot, 1818, p. 389.)

[146] Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, 1977, p. 120-121. Depuis les rhéteurs antiques comme Cicéron jusqu'aux grammairiens du XIX^{e} siècle, la tradition de la rhétorique classait l'« allégorie » souvent au rang de la « métaphore », qu'ils l'appellent « métaphore continuée » ou « métaphore étendue » selon leurs perspectives, alors que l'« allégorie » dont il s'agit ici, Fontanier la nomme « mythologisme » : figure qui consiste en « *une expression fictive, empruntée de la Mythologie pour tenir lieu de l'expression simple et commune* ». Ainsi le vers de La Fontaine : « Quand Phébus régnera sur un autre hémisphère » au lieu de dire : « Quand le soleil sera au-delà de l'équateur ».

[147] U. Guttinguer, « Un mot sur la littérature romantique », art. cit., p. 43.

tés de convention auxquelles ne croient plus, depuis quinze siècles, ni ceux qui en parlent, ni ceux à qui on en parle [...][148]. »

À propos de ce discrédit de la mythologie qu'ils partagent à l'unanimité, ces académiciens rouennais pourraient se réclamer de Fontenelle. Dans *De l'origine des fables* publié en 1687, ce futur fondateur de l'Académie de Rouen critique sévèrement toute sorte de mythes comme n'étant qu'une explication erronée et anthropomorphique que les « pauvres sauvages » réservèrent aux phénomènes naturels dépassant leur compréhension. Cet opuscule sera ensuite inclus en 1825 dans le quatrième tome de ses *Œuvres* :

> Nous avons découvert par l'usage, et non pas deviné, ce que peuvent les poids, les ressorts, les leviers ; nous ne faisons agir la nature que par des leviers, des poids et des ressorts. Ces pauvres sauvages qui ont les premiers habité le monde, ou ne connaissaient point ces choses-là, ou n'y avait fait aucune attention. Ils n'expliquaient donc les effets de la nature que par des choses plus grossières et plus palpables qu'ils connaissaient[149].

Ainsi remonte-t-il à l'« origine des fables » : « De cette philosophie grossière qui régna nécessairement dans les premiers siècles, sont nés les dieux et les déesses[150]. » Cependant, la position de Fontenelle ne peut se superposer exactement à celle des académiciens rouennais du XIX^e^ siècle en ce que sa haine de la fable va également à celle qui sera inventée dans le monde « chrétien ». Il raconte une anecdote d'enfance qui en donne la preuve : quand il était enfant, on lui faisait croire que le sureau avait jadis porté des raisins comme la vigne, mais depuis que Judas s'est pendu à l'arbre du sureau, disait-on, ses fruits sont devenus mauvais comme ils le sont... « Cette fable ne peut être née, tranche-t-il, que depuis le christianisme et elle est précisément de la même espèce que ces anciennes métamorphoses qu'Ovide a ramassées, c'est-à-dire

---

148 A. Le Prévost, « Sur la poésie romantique », art. cit., p. 158.

149 Bernard de Fontenelle, *De l'origine des fables*, *Digression sur les Anciens et les Modernes et autres textes philosophiques*, édition sous la direction de Sophie Audidière, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XVIII^e^ siècle », 2015, p. 111. Jean Pépin récapitule une histoire succincte — de Spinoza à Alain en passant par le siècle des Lumières et la philosophie positive de Comte — de la condamnation de la mythologie comme « erreur » dans *Mythe et Allégorie. Les origines et les contestations judéo-chrétiennes* [1958], 2^e^ édition, Études augustiniennes, 1976, p. 34-41.

150 B. de Fontenelle, *De l'origine des fables*, *op. cit.*, p. 111.

que les hommes ont toujours de l'inclination pour ces sortes d'histoires[151]. » Décidément, nos académiciens, pour qui il s'agit de jouer le christianisme contre le paganisme à la recherche de leur identité française en littérature, ne peuvent en aucune manière adopter cet amalgame grossier auquel se livre le devancier du siècle des Lumières.

Le 25 juin 1824, Joseph-François Gossier commence son long discours en affirmant qu'au terme de ce grand débat rouennais, un accord s'est enfin fait — « en apparence » ajoute-t-il — entre les classiques et les romantiques, qui concourent désormais à la sortie de la mythologie proposée par ces derniers. Véritable prouesse que d'avoir obtenu une telle concession pour la minorité romantique qui « pourrait peut-être, comme celle des doctrinaires, tenir sur un canapé[152] », disait Guttinguer avec une orgueilleuse modestie. Sous le signe de l'unanimité, Gossier tend lui aussi à bannir *a priori* des scènes littéraires ce qu'un Fontanier appelle « mythologisme » et toute sorte d'allégorie. À cet égard, il fait remarquer que les poètes d'aujourd'hui ont tendance à recourir aux noms mythiques comme Jupiter et Neptune ainsi qu'aux « abstractions philosophiques » des entités que le lexique des tropes classerait comme « allégorie » :

> Faute de goût, faute d'une certaine délicatesse, on peut aussi bien abuser des allégories et des abstractions philosophiques, que des grands dieux et des demi-dieux de la mythologie, et peut-être ceux-ci même ne furent, dans les commencements, que de simples allégories. Rien de plus froid, rien de plus insipide, que des abstractions qu'on revêt de toutes les facultés d'un être réel, qu'on fait penser, réfléchir, agir, qu'on fait coordonner des conséquences aux principes, se transporter successivement d'un lieu à un autre, et produire une suite raisonnée d'effets physiques ; mais c'est là un abus, et Voltaire, qui l'a commis dans sa Henriade, n'a pas échappé à la censure même des écrivains de son temps. Je n'aimerais assurément pas qu'au milieu des scènes terribles de la nature, on me parlât de Jupiter lançant la foudre, de Neptune frappant les rochers de son trident, ou de Pluton entr'ouvrant la terre sous ses pieds, comme je n'aime pas non plus qu'on me représente le système de Linné avec la plume de l'anglais Darwin […][153].

---

[151] *Ibid.*, p. 115.
[152] U. Guttinguer, « Réponse de M. Gutttinguer au discours de M. Licquet », *Du Classique et du Romantique*, *op. cit.*, p. 225.
[153] J.-F. Gossier, « Quatrième discours de M. l'abée Gossier », *ibid.*, p. 260-261.

Ce long passage appelle deux remarques : d'une part, Gossier renvoie dos à dos en apparence le « mythologisme » et la personnification allégorique de la nature et de l'esprit sur laquelle il ironise en l'appelant « forme purement aérienne » ou, pire encore, « figure de fantasmagorie[154] ». Mais, d'autre part, si Gossier juge bon d'éviter la vanité des expressions allégoriques qui n'ont d'autre fondement que la croyance primitive ou l'abus de l'imagination, il n'en serait pas moins dangereux, selon lui, que la poésie fasse demi-tour pour se frayer un chemin dans le système encyclopédique du savoir froidement raisonné, s'incarnant ici en ces deux naturalistes — étrangers — du XVIII[e] siècle : Linné et Darwin[155]. Pour clarifier les choses, Gossier semble récuser d'un côté le XVII[e] siècle, cet héritier illégitime de la croyance en ces dieux qui ne sont plus les siens, et, de l'autre, le siècle des Lumières, ce siècle anticlérical qui rata par le fait même le passage du paganisme au christianisme, des religions à la religion ; ce siècle d'airain sympathisant avec le matérialisme de la pensée au détriment de tout enthousiasme poétique[156].

Cependant, au fur et à mesure, son attitude à l'égard de l'allégorie s'avérera moins tranchée que celle de ses confrères prêts à quitter cette figure obsolète. La représentation allégorique des divinités lui paraît usée jusqu'à la corde, certes, mais Gossier se doit d'hériter des « passions que ces êtres imaginaires représentent, que ces allégories nous retracent[157] » en insistant sur leur valeur universelle et immortelle : « [E]lles ont paru sur la terre avec l'homme, et elles ne la quitteront qu'avec les derniers des humains[158]. » Si l'on chassait, comme l'envisage la nouvelle école, toute sorte d'allégories et de figures personnifiées jusqu'à la sève ancienne mais riche qui

---

[154] *Ibid.*, p. 259.
[155] Il s'agit, bien sûr, d'Erasmus Darwin (1731-1802), grand père de Charles.
[156] Par exemple, Auguste Le Prévost récapitulait le XVIII[e] siècle en ces termes : « le dix-huitième siècle n'était pas celui de l'enthousiasme chevaleresque et religieux ; mais les impitoyables sarcasmes du diffamateur de Jeanne d'Arc et ceux de toute l'école philosophique, auraient bientôt poursuivi les novateurs, et l'on aima mieux se contenter d'une poésie fade et pâle, sans inspiration, sans enthousiasme. » ; « On poussa enfin le matérialisme littéraire au point de professer l'art de faire des vers, et même des vers assez brillants, par des procédés purement mécaniques. » (A. Le Prévost, « Sur la poésie romantique », art. cit., p. 151-152, 153.)
[157] J.-F. Gossier, « Quatrième discours de M. l'abée Gossier », art. cit. p. 262.
[158] *Ibid.*, p. 262.

circule dans leur corps, il n'y resterait que la Raison sous l'empire de laquelle notre âme finirait par s'appauvrir. Autrement dit, pour Gossier, il importe de conserver non pas l'image rebattue de l'allégorie mais l'esprit immortel de celle-ci et d'entretenir dans la voix du poète ce « feu sacré de l'enthousiasme » que nous léguèrent les figures mythologiques. En un mot, c'est la question de *translatio* ; il s'agit de « traduire » cette langue des Anciens en la nôtre, de la « transporter » à notre foyer pour que ce « flambeau de clergie s'avive encore sur cette terre où leurs mains l'allumèrent[159] », pour reprendre les mots d'Étienne Gilson.

> L'homme aime tout ce qui est homme, tout ce qui appartient à l'homme, tout ce qui rappelle l'idée, l'image de l'homme. De là sans doute le plaisir qu'il prend à voir une statue, une image de son semblable, de là aussi l'ardeur avec laquelle il personnifie tout. Non seulement, dans les hautes inspirations de la poésie, dans les grands mouvements de l'art oratoire, mais encore dans la simplicité du langage de la conversation, nous personnifions tout, nous animons tout, nous faisons de tout autour de nous des êtres agissants, pensants presque et réfléchissants. Dans notre langage même ordinaire, le soleil monte sur l'horizon et se couche ; dans les émotions de certaines passions, nous prenons les astres, un ruisseau, un arbre à témoin ; nous donnons l'ouïe à un mur, des yeux à un rocher ; nous créons même des êtres entièrement de notre façon, et nous les douons de tous les attributs de l'humanité ; la mort frappe, la raison a une voix, la conscience parle. Quelle différence y a-t-il donc entre ce langage et celui qu'on reproche au poète mythologiste[160] ?

Contrairement à Fontenelle, Gossier défend l'anthropomorphisme sur lequel se fonde la métaphoricité du langage. Il avance même que celui-ci est inhérent à tout langage, des Anciens ou des Modernes, mythologique ou ordinaire. La « personnification de certains objets naturels dont les païens nous ont donné l'exemple » est de l'essence non seulement de « la poésie et de l'art oratoire[161] », comme lui-même disait plus haut, mais aussi de notre parler quotidien (« Dans notre langage même ordinaire, le soleil monte sur l'horizon et se couche »). On pourrait faire intervenir ce passage dans la dichotomie devenue pour nous trop habituelle de la langue ordinaire et de la

[159] Étienne Gilson, « Humanisme médiéval et Renaissance », *Les Idées et les Lettres*, Vrin, 1932, p. 196.
[160] J.-F. Gossier, « Quatrième discours de M. l'abée Gossier », art. cit. p. 273-274.
[161] *Ibid.*, p. 253.

langue poétique. Mais récapitulons sa thèse en deux points : (1) si le mythologisme auquel recourent les poètes romantiques comme « Phœbus se plaisait à dorer les statues » (Baudelaire) peut nous écarter de la vérité, le dire le plus banal comme « le soleil se lève » n'en pas moins exempt de mystère, comme le dira par exemple Jean Paulhan dans *Clef de la poésie* : « [L]e langage le plus élémentaire, non plus que la poésie, [ne va pas] sans accompagnement de mystère[162]. » (2) la même remarque vaut pour ce qu'on appelle communément « adresse lyrique ». Pour pouvoir adresser la parole au ciel, au soleil ou au lac, à savoir pour personnifier les « objets inanimés » (Lamartine) — qu'ils soient appelés en majuscule ou non n'est pas la question puisque Gossier parle aussi de langage « ordinaire » — il faut d'abord comprendre et accepter que c'est la même chose que d'invoquer Apollon.

Pour résumer, il s'agit donc d'admettre « le langage mythologique[163] » puisque c'est bien ce « langage métaphorique[164] » que parlent encore et toujours les poètes d'aujourd'hui, quand ils appellent les choses terrestres à témoin de leurs confidences. Et pour Gossier, les seules et véritables *reliques* à transporter à ce XIX^{e} siècle, c'est l'« enthousiasme », ce feu sacré qui illumine de l'intérieur le langage des Anciens et celui des Modernes. Sa tentative de conciliation consiste donc à accommoder la littérature païenne et la littérature chrétienne sous le signe de métaphoricité ou d'enthousiasme, élément constitutif du langage sans quoi « on tombe dans la froideur du raisonnement[165] ». Ayant pour cible principale le siècle des Lumières, il invite ses confrères, en guise de conclusion, à relativiser leur résolution de sortir de la mythologie.

[162] Jean Paulhan, *Clef de la poésie*, Gallimard, 1944, p. 82.
[163] J.-F. Gossier, « Quatrième discours de M. l'abée Gossier », art. cit., p. 275.
[164] *Ibid.*, p. 274.
[165] *Ibid.*, p. 275.

3-4. Pourquoi la discussion de l'Académie de Rouen a-t-elle dû échapper à l'histoire du romantisme ?

Dans ce grand débat de 1824 qui animait l'Académie de Rouen, on voit une ligne de cessez-le-feu qui s'appelle ici « mythologie » bouger entre concession et intransigeance. Défendant ainsi l'importance de l'héritage mythologique du point de vue rhétorique, le discours de Gossier aurait certainement été accueilli avec faveur par les académiciens du parti classique. Du côté de l'école classique, c'est bien lui qui a joué un « honorable conciliateur[166] » comme Guttinguer l'a fait, lui, au nom de l'école romantique. Autrement dit, ils cherchent à se poser comme conciliateur, mais ni l'un ni l'autre n'est arbitre neutre et impartial tel celui qu'ils se croient. Au contraire, comme le montrent les stratégies adoptées notamment par ces deux académiciens, réconcilier veut dire, en fin de compte, tirer la couverture à soi, c'est-à-dire essayer de parvenir à un accord *a priori* avec le parti d'opposition tout en protégeant son camp retranché et intact.

Après tout, il faut s'interroger maintenant sur l'intérêt de ce débat rouennais qui eut lieu en marge de l'histoire du romantisme. De la naturalisation de la littérature romantique au rapport du mythe au langage, la discussion a pourtant soulevé, on l'a vu, une problématique d'une large importance qui marque l'évolution du romantisme français. L'autre mérite de ce débat réside en ce qu'il s'agit de l'une des rares tentatives, au cours de la décennie de controverse, où les classiques et les romantiques ont concouru, de manière non compétitive mais bien coopérative, à résoudre cette grande question qui dominait tous les milieux littéraires. De ce point de vue, cet événement de 1824 ne serait peut-être pas digne de l'oubli auquel les historiens du romantisme le condamnaient jusqu'à présent[167], et lequel est dû principalement au fait que les acteurs de ce débat ne furent pas les grandes figures illustrant notre histoire littéraire mais des écrivains extrêmement mineurs et locaux. Cependant, il faut bien constater que,

[166] E. de Blosseville, « *Du Classique et du Romantique…* », art. cit., p. 419.
[167] Pour n'en citer qu'un exemple, l'auteur de *La Bataille romantique* n'en retient que quelques phrases de Guttinguer. Voir J. Marsan, *La Bataille romantique*, *op. cit.*, t. 1, 1912, p. 89.

quoique riche de matières à réflexion et malgré sa démarche constructive, leur discussion n'est pas parvenue à trouver un véritable point d'accord. En 1826, à propos de ces discours des académiciens rouennais qui viennent d'être mis en recueil, un critique les résume en ces mots dans *Annales de la littérature et des arts* :

> La querelle est interminable, quelque près que l'on paraisse de s'entendre ; elle ne roule en réalité que sur des mots, et le dictionnaire de la langue française est loin d'être épuisé. Sauf la partie très-féconde des injures, tous les arguments possibles semblent avoir été mis en œuvre par l'Académie de Rouen, et l'on écrirait aisément encore plus de vingt volumes sur la question qu'elle a entamée. Les classiques ont raison, les romantiques aussi. Les méchants écrivains des deux écoles supportent seuls tous les torts, et ils sont souvent bien graves de part et d'autre. Les membres de l'Académie de Rouen ont tous raison, parce qu'ils ont tous discuté avec modération, urbanité et savoir[168].

L'auteur de cet article, Ernest de Blosseville, accueillit favorablement les règles de politesse et de respect qu'appliquent les Rouennais dans leur discussion (ajoutons que c'est lui qui donnera, sans doute pour la première fois dans *Annales*, un avis plus ou moins neutre sur la nouvelle école[169]). L'éloge de la modération témoigne en filigrane de la férocité contrastée qui enflammait alors les milieux parisiens engagés sur le même sujet. Mais, quelle que soit la perspective ici présentée, c'est justement ce « principe de modération » qui aurait borné l'Académie de Rouen à discuter sur la littérature romantique sans toutefois pouvoir faire l'avancée d'un pas décisif qui inscrirait cet événement dans l'histoire du romantisme.

« Le romantisme est excessif[170] », dit Maurice Blanchot à propos du romantisme allemand. Décidément, le diagnostic vaut, on reviendra sur ces mots, aussi pour le romantisme français, voire pour tous les romantismes européens. Quand bien même fructueux, sagace et couvrant de nombreux problèmes cruciaux du romantisme, si le débat s'imposait avant tout de faire preuve de « modération » ou d'« urbanité », il s'opposerait frontalement à l'idée même de l'« excès » qui marque et conditionne

---

[168] E. de Blosseville, « *Du Classique et du Romantique…* », art. cit., p. 424.
[169] E. de Blosseville, « Sur la poésie romantique, par M. A. Leprévost », *Annales de la littérature et des arts*, t. 23, 1826, p. 179-186.
[170] Maurice Blanchot, « L'Athenaeum », *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 518.

l'esprit romantique, d'où la singularité ou la marginalité de cette discussion rouennaise qui ne serait pas digne de « querelle ». Le romantisme, il faut le battre quand il est chaud. Autrement dit, dans ce débat de l'Académie de Rouen, il y a tout du romantisme français de 1824 sauf son « esprit ». L'histoire de cette querelle littéraire prouvera au contraire que l'idée du romantisme s'est formée au fur et à mesure que les classiques et les romantiques, ces deux mains peu soucieuses de « se réconcilier », le travaillent tour à tour avec leurs marteaux de forge. Il faut maintenant revenir sur les milieux parisiens et cette fois sur l'Académie française, qui déclenchera, à cette même époque, la plus grande querelle littéraire sous la Restauration.

Chapitre III
Les deux discours d'Auger

1. Le 30 mai 1823, à la Société des Bonnes-Lettres

La Société des Bonnes-Lettres a pour porte-parole Lacretelle le jeune qui, par conséquent, sert de cible principale aux romantiques[171]. C'est pourtant Louis-Simon Auger qui est connu aujourd'hui comme le plus grand ennemi du romantisme sous la Restauration. Son fameux discours, tenu le 24 avril 1824 lors de la séance publique annuelle des quatre Académies, va à lui seul attribuer ce titre irrévocable à cet académicien. Bien qu'il contienne des remarques essentielles que l'on analysera plus tard, l'importance ou l'*impact* de ce discours antiromantique ne tient pas tant à son « dire » qu'à son « faire » ; pas tant au texte lui-même qu'aux circonstances dans lesquelles il a été déclamé. Pour le dire autrement, ce texte n'aurait pas provoqué autant de retentissements s'il n'avait pas été « promulgué » au nom de l'Académie française. Étant académicien, Auger — quoique mal connu comme le dira l'auteur de *Racine et Shakespeare* (« Ni M. Auger ni moi ne sommes connus[172] ») — peut se faire le « porte-parole de l'orthodoxie plus générale qui serait l'esprit du régime[173] », si bien que son discours s'impose en premier lieu comme étant signé de cet institut royal de France. Cependant, avant même cette promulgation de décret qui inscrira son nom

[171] À ce sujet, Blosseville rapporte ceci dans son compte rendu du débat de l'Académie de Rouen : « [N]ous serions curieux de savoir à quel âge nos romantiques, qui font tous les jours des épigrammes sur M. Lacretelle le *jeune*, cesseront de faire partie de la *jeune littérature*. » (E. de Blosseville, « *Du Classique et du Romantique…* », art. cit., p. 417.)

[172] Stendhal, *Racine et Shakespeare* [1825], *op. cit.*, p. 450. Le nom d'Auger était pourtant familier à Stendhal qui lisait ses critiques dramatiques. Dès 1812, Stendhal marque son désaccord avec « Auger et autres bougres plats » sur le style tragique. (Stendhal, *Œuvres intimes*, éd. V. Del Litto, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », t. 1, 1981, p. 817.) Ses propos sont encore plus acerbes en 1829 contre l'académicien dont le nom représente désormais un mauvais littérateur : « [C]omme les prêtres nuisent aux vrais philosophes, les Auger nuisent vrais littérateurs. On lit les livres des Auger au lieu des livres écrits en conscience. » (*Ibid.*, t. 2, 1982, p. 113.)

[173] L'expression est de Michel Crouzet. (Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 417.)

dans l'histoire du romantisme, Auger avait déjà entamé la critique antiromantique qui préparerait cet événement décisif de 1824.

Il s'agit d'un discours qu'il prononça le 30 mai 1823 — c'est-à-dire même avant la naissance de *La Muse française* — dans la séance de clôture de la troisième année des cours littéraires de la Société des Bonnes-Lettres. Si ce texte d'Auger, transcrit intégralement dans le 11e tome des *Annales* avant d'être publié en livret[174], reste jusqu'à aujourd'hui dans l'ombre de son « œuvre majeure » de 1824, et qu'il semble ignoré même de ses contemporains, c'est aussi pour une raison extratextuelle : une séance de la Société des Bonnes-Lettres ne peut en aucun cas peser aussi lourd qu'une séance solennelle de l'Institut. Cela dit, le texte lui-même est d'un poids non moins important en ce qu'il témoigne déjà, de manière nette et claire, des idées religieuse, littéraire et politique de cet académicien. Il serait donc pertinent de l'analyser avant d'examiner son fameux discours de 1824.

Les conventions arrêtées, Auger commence son discours de clôture par évoquer en termes élogieux quelques sociétaires éminents et les séances que ceux-ci donnèrent magistralement au cours de l'année. Après cette synthèse annuelle, il braque l'attention sur la mission de la Société qui consiste en « l'alliance des saines doctrines politiques et littéraires », on l'a cité plus haut, afin de rappeler la ligne stricte que cette institution doit suivre sans égard pour l'improbation des libéraux irréligieux.

Défenseur du catholicisme, il souligne non seulement la nécessité de la foi au maintien des États, mais surtout « à quel point les idées religieuses sont favorables au génie, et combien il importe aux écrivains, pour l'éclat et la durée de leur gloire, de puiser souvent aux sources divines[175]. » Au surplus, la portée morale du catholicisme ne se limite pas au domaine des Lettres mais aussi à ceux des Arts dans leur ensemble,

---

[174] Louis-Simon Auger, *Discours prononcé par M. Auger, de l'Académie française, le 30 mai, pour la clôture des séances de la Société des Bonnes-Lettres* (la brochure est conservée dans la Bibliothèque nationale de France, mais les données éditoriales font défaut faute de couverture). Le discours sera recueilli en version remaniée avec le titre « Influence des principes religieux et monarchiques sur le génie des lettres et des arts », *Mélanges philosophiques et littéraires*, Ladvocat, t. 1, 1828, p. 34-41. Je me réfère à la version publiée dans *Annales* avec le titre « Séance de clôture. Du 30 mai 1823 », *Annales de la littérature et des arts*, t. 11, 1823, p. 289-307.

[175] *Ibid.* p. 297.

de la peinture à la musique en passant par l'architecture. D'où une comparaison plutôt stéréotypée en matière culturelle entre les anciens-profanes et les modernes-chrétiens. La religion chez les anciens, quoique les œuvres d'Homère et de Phidias en soient empreintes d'une « majesté surnaturelle », reste au niveau du « culte » et risque de se traduire en une « monstruosité » des passions et des vices humaines. C'est donc aux modernes qu'il revient de perfectionner et d'ennoblir les Arts de leurs ancêtres par les vertus morale et intellectuelle du christianisme. Aussi les réalisations idéales de tous les genres artistiques doivent-elles nécessairement être marquées chacune au coin d'une religiosité. Dans cette perspective, la meilleure architecture est l'église, la meilleure peinture le tableau de l'Homme-dieu, le meilleur chant celui de la Vierge pleurant son fils... et la meilleure littérature *Polyeucte* et *Athalie*. En revanche, Auger crie haro sur les écrivains du siècle précédent reniant la foi en Dieu sous le signe des Lumières : « Le Ciel est juste : une littérature athée était dévolue au néant[176]. »

Ensuite, sur le plan politique : dans ce discours de 1823, année où la Société est rebaptisée Société « royale » des Bonnes-Lettres, l'académicien n'hésite pas à accorder un même privilège exclusif à la monarchie : « Les principes monarchiques, Messieurs, ne sont pas moins favorables au génie que les principes religieux ; et, je me hâte de le dire, c'est parce qu'ils sont en même temps favorables à la liberté. La liberté ! qui pourrait ne pas l'aimer[177] ? » Auger met en lien ces deux principes par syllogisme, dont le terme moyen est la « liberté ». Le raisonnement explique à lui seul son interprétation de cette notion-clé : « [E]lle est un don de la Religion ; elle est un présent de nos Rois[178]. » Pour lui, la liberté n'a aucun rapport avec le libéralisme actuel, lequel veut prendre Louis XIV pour tyran et Bossuet et Massillon pour ennemis, justement, de la liberté ; celui-là n'est qu'un « faux libéralisme ». On peut rappeler que son confrère Lacretelle distingue net la liberté « monarchique » d'une liberté théâtrale en cours,

[176] « Qu'est-il resté des innombrables ouvrages d'Helvétius, de Diderot, d'Holbach, de La Mettrie, de Boulanger ? Rien. Frappés d'une sécheresse mortelle au moment de leur naissance, ils ont vécu moins d'un jour, et ils sont comme s'ils n'avaient pas été. Le Ciel est juste : une littérature athée était dévolue au néant. » (*Ibid.*, p. 300)
[177] *Ibid.*, p. 301.
[178] *Ibid*.

où sévit la monstruosité révolutionnaire[179]. Littérature et politique ou société en corrélation, comme le dit le théorème bonaldien, une telle doctrine attentatoire au gouvernement monarchique a pour corollaire une déstabilisation du « paisible commerce des Muses ». Or, à ce constat sociologique on pourrait entendre un écho lointain dans ces propos de Cyprien Desmarais :

> La littérature ne continue d'être l'expression de la société qu'autant de temps qu'il reste dans cette société des sentiments nobles et élevés. Lorsque la société a dépassé un certain degré de corruption, la littérature se retire comme un ouvrier inoccupé. C'est ainsi que dans les jours de la férocité révolutionnaire, toutes les muses furent muettes, tous les talents s'exilèrent[180].

Malgré la différence de leurs partis — Desmarais fait preuve, sous la Restauration, de tolérance et de compréhension de la littérature romantique — les deux royalistes jugent nécessaire à l'unisson la stabilité de l'État pour la prospérité culturelle. Toutefois, si Desmarais parle là rétrospectivement de la période révolutionnaire, le discours d'Auger se situe en pleine actualité et vise clairement à freiner l'influence grandissante du parti libéral issu de la Révolution. Aussi cherche-t-il à en museler les apôtres-écrivains en avançant que l'artiste doit s'exposer à une contradiction quand il entre en dissidence :

> L'écrivain, le poète, l'artiste qui aime, qui appelle les dissensions politiques, est un être qui manque aux conditions de sa propre nature, qui trahit son propre intérêt, qui désobéit à son instinct même. C'est l'alcyon qui invoque les tempêtes ; c'est le rossignol qui demande le retour des hivers[181].

Littérature, religion et politique ; trois doctrines mises en délibération, Auger s'engage désormais dans la critique des écrivains libéraux en leur adressant la parole. Les dernières pages du discours, « fréquemment interrompu par les plus vifs applau-

---

[179] Voir à ce sujet, « Société des Bonnes-Lettres. Séance extraordinaire du 3 mai, prix d'éloquence décerné par la Société ; par M. Charles de Lacretelle », *Annales de la littérature et des arts*, t. 15, 1824, p. 253.

[180] Cyprien Desmarais, *Essai sur les classiques et les romantiques*, Udron, Vernarel et Tenon, 1824, p. 45-46.

[181] L.-S. Auger, « Séance de clôture. Du 30 mai 1823 », *op. cit.*, p. 303.

dissements[182] » selon un compte rendu, seraient à citer en entier. En un mot, ce sont les prêches et sermons d'un aîné : « Jeunes écrivains, dévoués à la plus noble des causes, continuez à marcher dans le sentier où se sont imprimés vos premiers pas. Il conduit à la gloire, à l'estime plus précieuse encore. Restez fidèles aux saines doctrines politiques comme aux saines doctrines littéraires[183]. » Le bien-pensant rappelle à la raison les jeunes écrivains affamés de succès facile : « Vous ferez du bruit ; mais ce bruit sera du scandale[184]. » En effet, l'arrivisme effréné des jeunes romantiques en constituait un cliché. Cette prétention romantique rappelle ces vers de la comédie que j'ai cités plus haut :

> Frappons fort, que le coup soit juste ou faux, n'importe.
> Au surplus, maintenant, pour qui veut réussir,
> Ce moyen, quel qu'il soit, est le seul à choisir[185].

Cependant, le rappel à la modération se mue au dernier moment en rappel à l'ordre, par quoi Auger décrète avec fureur une mobilisation des royalistes remplissant la salle des cours, avec qui l'emploi d'un « nous » peut raffermir une relation de complicité émotionnelle :

> Vous n'abjurerez point vos principes et vos sentiments ; vous ferez votre devoir ainsi que vous l'avez toujours fait. Nous, cependant, faisons aussi le nôtre. Prenons de nos ennemis quelque chose ; défendons nos écrivains comme ils soutiennent les leurs ; combattons leurs doctrines, non avec les mêmes armes, mais avec la même ardeur qu'ils attaquent les nôtres ; renvoyons-leur des vérités pour leurs mensonges, de bonnes raisons pour leurs sophismes, et de froids mépris pour leurs injures ; faisons-leur bonne guerre en un mot ; et, tandis que nos braves soldats, sous la conduite d'un prince adoré, achèvent de purger le monde politique du génie odieux des révolutions, travaillons de toutes nos forces à en délivrer le monde littéraire, dernier asile d'où il semble encore menacer tous les gouvernements et tous les peuples[186].

---

[182] *Ibid.*, p. 307.
[183] *Ibid.*, p. 305.
[184] *Ibid.*, p. 306.
[185] J. Léonard et J.-J. Ader, *Les Deux Écoles, ou le classique et le romantique*, *op. cit.*, p. 11.
[186] L.-S. Auger, « Séance de clôture. Du 30 mai 1823 », *op. cit.*, p. 306-307.

Rompant une fois pour toutes avec les écrivains de l'opposition, qu'il allait d'ailleurs détromper, Auger, en guise de conclusion, crie un véritable ordre de bataille : « faisons-leur bonne guerre en un mot ». Le ton incendiaire du discours, dont chacune des phrases devrait être exclamative, reprend celui de Jean-François Roger, qui déclarait, l'année précédente dans ce même lieu, la guerre contre les libéraux révolutionnaires[187]. Dans ce texte d'Auger, bien que celui-ci n'emploie pas le mot « romantique », on peut constater plusieurs enjeux qu'il reprendra dans son fameux discours antiromantique de 1824, lesquels seront repris et même développés par Lacretelle le jeune qui viendra appeler les écrivains royalistes à un soulèvement plus solidaire. Roger, Auger, Lacretelle… ces noms attestent combien s'imposent la place et le rôle assignés aux académiciens dans la Société des Bonnes-Lettres, qui se doivent tour à tour d'encourager le public à une guerre sainte sous le drapeau blanc en recourant au vocabulaire militaire : soldat, arme, guerre, etc.

2. Le 24 avril 1824, à l'Académie française[188]

L'année suivante, face à l'émergence d'une « secte » appelée Romantisme, Auger poursuit sa critique contre la nouvelle école, cette fois au nom de l'Académie française : « La querelle des anciens et des modernes était déjà engagée depuis longtemps, et Boileau gardait encore le silence. Le prince de Conti, un des hommes les plus spirituels de cette époque, lui dit : *J'irai à l'Académie, et j'écrirai à votre place,* TU DORS, BRUTUS[189]. » Cette introduction permet de constater — avec la perspective histori-

[187] « Nous continuerons, Messieurs, de faire la guerre aux ennemis du *beau*, aux ennemis du *bon*. Nous combattrons incessamment la révolution dans ses actes, dans ses vœux, dans ses espérances, dans sa littérature, dans son langage. » (J.-F. Roger, *Discours de clôture de l'année 1822…*, *op. cit.*, p. 5.)

[188] Avril 1824 est un mois d'autant plus mémorable dans l'histoire du romantisme qu'il marque également l'ouverture du salon de Nodier à l'Arsenal. Voir à ce sujet Vincent Laisney, *L'Arsenal romantique. Le Salon de Charles Nodier (1824-1834)*, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2002, p. 713-726.

[189] L.-S. Auger, « Discours sur le romantisme », dans Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 420.

ciste d'un Guttinguer qui compare la présente querelle avec celle du *Cid* — que l'idée était plus ou moins partagée que la querelle des classiques et des romantiques est la reprise de la querelle des Anciens et des Modernes.

Tout en présumant que « [l]e danger n'est peut-être pas grand encore ; et [que] l'on pourrait craindre de l'augmenter en y attachant trop d'importance[190] », Louis-Simon Auger, ce prince de Conti du XIX^e^ siècle, s'attribue la responsabilité d'étouffer ces mauvais bourgeons qui risqueraient au demeurant d'entamer la belle tradition littéraire en France. Pour ce faire, il commence par faire le point sur la situation de la nouvelle école et l'acception du mot « romantique ». Il souligne avant tout que l'école romantique, n'ayant dogme, ni discipline, ni chef d'école, est caractérisée par le désordre et l'anarchie ; si, malgré tout, les adeptes du romantisme semblent former une union, ce n'est que par leur « sentiment de la faiblesse numérique[191] ». En conséquence, au sein même de ce schisme littéraire naissent « de petits schismes secondaires » et « quelques-uns des novateurs les plus renommés vont jusqu'à renier le nom dont naguère ils s'honoraient, et dont le reste continue à se glorifier[192]. » Il est bien probable que par ces « novateurs les plus renommés » Auger entend les collaborateurs de *La Muse française*, qui, fondée en juillet 1823, aurait choisi comme stratégie collective d'abandonner le mot « romantique » en raison de l'inconvénient de le prendre à son compte — je reviendrai sur ce point. Romantiques ou antiromantiques, les hommes de lettres de 1824 s'accordaient au moins sur ce point : tout est dans l'usage de cette fameuse épithète. Ainsi, avant de lancer l'attaque contre le romantisme, Auger mène une enquête sur le mot :

> Pour bien traiter une question, il faut, dit-on, fixer le sens des termes avant de s'en servir. En cette occasion, le précepte est plus facile à donner qu'à suivre. Des partisans du romantisme ont essayé de le définir, et l'on a paru douter qu'ils se comprissent eux-mêmes : des adversaires du romantisme ont entrepris la même tâche, et ils n'ont satisfait personne, à commencer par eux.

---

[190] *Ibid*.
[191] *Ibid*., p. 421.
[192] *Ibid*.

> Si toute idée réelle, vraie ou fausse, doit pouvoir être exprimée clairement, et comprise par la bonne foi intelligente, ne serait-on pas autorisé à soupçonner qu'une prétendue doctrine, qui échappe à l'analyse et se refuse à la définition, est quelque chose de fantastique, dont l'apparence déçoit ceux qui l'attaquent, comme ceux qui la défendent ? N'y aurait-il pas lieu de croire, enfin, que la querelle du romantisme est une simple dispute de mots, un pur malentendu, qui cesserait du moment que les esprits justes et sincères, de part et d'autre, après être tombés d'accord sur les principes qui semblent les diviser, seraient forcés de reconnaître la vanité des paroles qui les abusent[193] ?

Il faut remarquer que dès ce préambule où l'on entend l'écho de la préface de 1824 des *Odes et Ballades*, Auger, reprenant l'argument de Hugo selon lequel les romantiques comme les antiromantiques s'attardent abusivement à la question du « mot », se garde de tomber dans les mêmes errements que la plupart des acteurs de la querelle : tomber dans la « logomachie[194] ». Afin de circonscrire sa perspective, il distingue d'emblée deux sortes, ou phases, du romantisme : « émanation » et « dégénération ». L'idée est que le romantisme « émane » d'abord de l'Allemagne qui, faute de l'originalité créative, imite Shakespeare et Lope de Vega pour en faire un théâtre national tout en accusant l'irrégularité constatée chez l'un et l'autre dramaturges romantiques avant la lettre. Voici l'origine ou l'« émanation » du romantisme. Ensuite, Auger mentionne Mme de Staël comme introductrice de la littérature allemande ainsi que de « la fameuse distinction de *classique* et de *romantique*[195] ». De ce point de vue, les Français ne sont que les imitateurs tardifs qui font « dégénérer » le romantisme : « Nous en sommes restés à ce point pour ce qui regarde le vrai romantisme, le romantisme allemand, le romantisme du théâtre[196]. »

Après avoir mis en avant l'origine étrangère de la nouvelle école, Auger se met à définir le romantisme français, ce « romantisme bâtard qui n'a ni la même énergie ni la même audace, ni les mêmes excuses que le romantisme teutonique[197]. » Pour ce faire,

---

[193] *Ibid*.
[194] *Ibid*., p. 428. Comme le remarque Vincent Laisney (*L'Arsenal romantique*, *op. cit.*, p. 724.), le mot est cité de l'article de Nodier « De quelques logomachies classiques », qui venait d'être publié dans *La Muse française*.
[195] L.-S. Auger, « Discours sur le romantisme », *op. cit.*, p. 424.
[196] *Ibid*., p. 425.
[197] *Ibid*., p. 426.

il examine certains traits souvent considérés comme étant propres à la nouvelle école. Fortement marquée par la morale et l'esprit politique, la littérature doit participer en premier lieu, prétendent les romantiques, au changement de la société, surtout après la Révolution qui vient de renverser tous les systèmes du pays. En résumé : *la littérature est l'expression de la société*. Cependant, Auger conteste : « Dans cet état moral et politique de notre société reconstituée, il est d'une conséquence nécessaire que la littérature réponde aux besoins des âmes et des esprits. Ce ne peut pas être là une découverte du romantisme : c'est simplement un résultat des faits, reconnu et adopté par la raison[198]. » Effectivement, la littérature a depuis des lustres répondu aux besoins et mœurs du temps. C'est en appelant à une telle perspective historiciste qu'il repousse aussi la deuxième doxa selon laquelle la nouvelle école revendique la « poésie de l'âme », poésie moins soucieuse d'instruire que d'émouvoir. À cette poétique dite romantique l'académicien s'oppose en arguant que la recherche de la sensibilité humaine n'a cessé d'être le but de toute littérature. Ensuite, avides de beauté et de vérité — il rappelle à bon droit l'autre maxime devenue romantique : *rien n'est beau que le vrai*[199] — les romantiques reprochent aux classiques d'emprunter les sujets et formes antiques qui ne pourraient être vrais pour les Modernes. Sans démentir qu'une littérature moderne réclame un sujet moderne, il insiste toutefois sur le fait que la nature et l'homme sont universels en tout pays et en tout temps et, par suite, que le choix de tel ou tel sujet doit se compléter de ces deux éléments invariables qui représentent le « fond » de la vérité dans les arts. Encore une fois donc, aucun mérite aux romantiques. Enfin, la quatrième définition du romantisme réside dans son caractère doloriste : « *Rire est si bon !* disent les hommes vulgaires ; *pleurer est si doux !* répondent nos jeunes Héraclites [*sic*][200]. » Mais cette hypothèse lui paraît aussi contestable car on aurait tort de prendre pour sérieux le pleurnichage romantique qui tient moins à la sincérité du cœur qu'au souci sinon superficiel, du moins savamment esthétique : « Rassurons-nous : cette tristesse systématique de leurs écrits n'empêche pas que leur

[198] *Ibid*.
[199] Ajoutons que ces mots sont cités en exergue de « Nos doctrines », manifeste de *La Muse française* rédigé par Alexandre Guiraud.
[200] L.-S. Auger, « Discours sur le romantisme », *op. cit.*, p. 429.

humeur ne soit gaie et leur existence joyeuse ; de même que le génie, qu'ils appellent une maladie, ne porte heureusement aucune atteinte à leur brillante santé[201]. » Le ton de l'académicien est tel qu'il aurait provoqué les rires des auditeurs à en croire Émile Deschamps[202] ; or, quelle que soit leur intention, ses propos entament la question du sujet « lyrique » ou, disons le mot, « romantique », dans son rapport complexe au sérieux et à l'ironie, question à laquelle se confrontera la génération suivante comme Baudelaire et Flaubert, qui, eux, se doivent de surmonter le romantisme de routine à la recherche d'une nouvelle esthétique[203]. Pour finir, Auger parle de la fameuse quête de l'idéal, du vague et du mystérieux. Cette mission que s'assignent les romantiques pour en finir avec le positivisme matérialiste du siècle des Lumières ne parvient pas non plus à ébranler ses convictions, son siège étant fait ; il n'y reconnaît aucune nouveauté de l'école romantique, mais seulement son excès à brider par le bon sens : « Les classiques ne sont pas si peu instruits qu'on le suppose de la nature des facultés morales de l'homme […]. Mais ils ne veulent pas d'un idéal qui n'ait aucun fondement réel, d'un vague qui ne soit qu'un pur néant, et d'un mystérieux sous lequel il n'y ait rien de caché[204]. »

Au terme de ces révisions minutieuses des définitions du romantisme, Auger en arrive à sa conclusion :

> Résumons-nous. Le romantisme ne tente pas, du moins quant à présent, de renverser les lois qui régissent notre théâtre ; il ne fait pas découler la littérature en général d'un nouveau principe, ne l'établit pas sur de nouveaux fondements, et ne lui donne pas de nouveaux moyens pour une fin nouvelle ; il ne l'a pas enrichie d'un genre ignoré jusqu'à lui ; et, dans les genres connus, il n'a introduit aucun changement qui en altère

---

[201] *Ibid*.

[202] « M. Auger a mis en opposition, dans un tableau très malicieusement dessiné, la tristesse inconsolable de nos poètes, avec notre gaîté habituelle dans le monde, et il a tiré de ce contraste, des effets imprévus auxquels l'assemblée a répondu par les marques bruyantes d'une hilarité générale, que j'ai moi-même partagée. » (Le jeune moraliste [Émile Deschamps], « La guerre en temps de paix », *La Muse française 1823-1824*, éd. Jules Marsan, t. 2, 1909, p. 277-278.)

[203] Voir par exemple la lettre de Flaubert à Baudelaire : « Vous avez trouvé le moyen d'être *classique*, tout en restant le romantique transcendant que nous aimons. » (Gustave Flaubert, lettre à Charles Baudelaire, 22 octobre 1860, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 3, 1991, p. 93.)

[204] L.-S. Auger, « Discours sur le romantisme », *op. cit.*, p. 430.

> la forme, encore moins l'essence. Seulement, il s'attribue en propre ce qui est du domaine commun de l'esprit, et s'imagine avoir découvert ce qu'il n'a fait qu'exagérer ou corrompre. Le romantisme n'est donc rien comme système de composition littéraire ; ou plutôt le romantisme n'existe pas, n'a pas une vie réelle. C'est un fantôme qui s'évanouit du moment qu'on en approche et qu'on essaie de le toucher[205].

Figé dans son immobilisme catégorique, il récuse avec persistance la notion de « nouveauté » revendiquée par les romantiques pour envoyer promener l'esthétique d'antan. S'il examine un à un les attributs supposés du romantisme, c'est, on l'aura compris, pour aussitôt les invalider tous. Sa quête est une fausse quête, puisque « le romantisme n'existe pas » : « Que l'on tente ces conquêtes, dit-il, qu'on les accomplisse, et nous y applaudirons. Je ne vois encore rien là qui appartienne en propre, qui appartienne exclusivement au romantisme[206]. » C'est ici qu'il se distingue de la plupart des pourfendeurs du romantisme. C'est en relevant, ou, pour mieux dire, en inventant les défauts de celui-ci que des antiromantiques se répandent en philippiques. Toute attaque présuppose un ennemi, on commence donc par définir son ennemi, et c'est là le plus grand piège. Sans tenter de définir l'indéfinissable, Auger recourt au contraire à une approche comparable à la « théologie négative », comme on l'a vu avec Quatremère, laquelle vise à disperser les romantiques, qui n'ont à vrai dire ni tête pensante ni dogme absolu, plutôt qu'à les masser sous le nom de Romantisme. Le mérite de l'attaque antiromantique d'Auger consiste justement à *ne pas* présupposer son ennemi : le romantisme, c'est un « fantôme[207] ». Il *fait* que « le romantisme

---

[205] *Ibid.*, p. 430-431. Une petite remarque s'imposerait ici sur l'invention du mot « romantisme », qui ne s'employait jusque-là que rarement à côté de l'adjectif substantivé « romantique » ; le discours antiromantique d'Auger a contribué paradoxalement à lui donner ses lettres de noblesse. À preuve, Stendhal délaissera son terme de « romanticisme » pour celui de « romantisme » dans son second *Racine et Shakespeare*. Voir à ce sujet A. François, « De "romantique" à "romantisme" », art. cit., p. 375-376 ; René Wellek, « The Concept of "Romanticism" in Literary History », *Comparative Literature*, n° 1, winter 1949, p. 11 ; Gérard Gengembre, *Le Romantisme*, Ellipses, « Thèmes & Études », 2008, p. 8-9 ; Pierre Laforgue, « Le *Racine et Shakespeare*, ou du romanticisme au romantisme, d'une révolution l'autre », *Stendhal* alla *Monaca. Le romantisme, le romanesque, le roman*, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2016, p. 49-58.

[206] L.-S. Auger, « Discours sur le romantisme », *op. cit.*, p. 427.

[207] Le discours d'Auger, diffusé dés le lendemain par les journaux, aurait certainement eu un retentissement sur les académiciens rouennais qui tournaient alors autour du même sujet : le 30 avril 1824, Alexandre-Louis Marquis se permet une critique acerbe du romantisme dans ce

n'existe pas » en le *disant*. L'énoncé doit sa performativité à l'indéfinissabilité du terme « romantique » comme le rappelle Léon Séché : « Il faut dire qu'en 1824 le Romantisme n'était pas encore nettement défini, ce qui permettait tout à la fois d'en être et de s'en défendre[208]. » Pour Auger, il n'y a pas de romantiques ; seuls existent ceux qui s'écartent de la bonne route tout en croyant s'en frayer une nouvelle : tout est dans la façon de dire ou dans le faire du dire. De ce point de vue, Auger est l'un des rares critiques qui purent s'en prendre à l'école romantique sans s'égarer dans la forêt des définitions. Il faut remarquer du reste que cette image du « fantôme » peut s'entendre comme une allusion ironique à la stratégie contradictoire de *La Muse française* qui voudrait rester romantique tout en écartant cette épithète-chimère.

« Le romantisme n'existe pas ». Soit, mais ce serait méconnaître la mission secrète de l'académicien d'interpréter ces mots comme une simple « lettre de rupture » adressée une fois pour toutes au camp des romantiques et, par là même, de renforcer le schématisme binaire trop simpliste. Au contraire, Auger s'efforce d'équilibrer ou, disons le mot, de « réconcilier » les classiques et les romantiques sous l'étendard du royalisme en provoquant donc la moindre distorsion entre ces deux royalistes. Crispé dans sa posture politiquement délicate, il est forcé de se montrer plutôt modéré en plaidant à certains égards en faveur des écrivains romanti-co-royalistes. Voilà qui invite à relativiser l'idée généralement reçue selon laquelle il a déclaré la « guerre », ce 24 avril 1824, contre l'école romantique. Ce qui est vrai quand on envisage la dimension symbolique et historique de cet événement et des conséquences qu'il engendrera, certes, mais abstraction faite de ce facteur extratextuel, la relecture attentive du texte et notamment sa comparaison avec le discours ouvertement antilibéral de 1823 ne permettent pas de trancher ; il ne faut pas oublier

---

lieu même, on l'a vu plus haut, de « réconciliation » ; et ce sans aucun doute dans la foulée de la diatribe lancée une semaine avant par l'Académie française. Quoique le nom d'Auger ne soit pas évoqué dans le discours de Marquis, l'influence est plus qu'évidente, surtout quand ce dernier fait remarquer l'évanescence de l'école romantique : « [A]lors je ne vois plus qu'un fantôme qu'on s'efforce en vain d'agrandir, mais auquel, comme à ces gigantesques figures de vapeurs qu'Ossian se plaît à promener sur les nuages, il me paraît tout à fait impossible de donner un corps solide. » (A.-L. Marquis, « Considérations sur l'école romantique », *Du Classique et du Romantique*, *op. cit.*, p. 194-195.)

[208] L. Séché, *Le Cénacle de la Muse française 1823-1827*, *op. cit.*, p. 239.

que ses contemporains multipliaient des diatribes autrement incendiaires que son discours « antiromantique ». En fait, sa harangue de 1823 a un accent incomparablement plus combatif — on ne saurait trop souligner ce point — qui en fait littéralement une déclaration de guerre contre les libéraux : « Prenons de nos ennemis quelque chose ; défendons nos écrivains comme ils soutiennent les leurs ; combattons leurs doctrines […] ; faisons-leur bonne guerre en un mot[209] ». Si ce texte de 1823 s'insurge avec véhémence contre l'invasion libérale qui mit en péril le monde littéraire, celui de 1824 mérite, lui, par sa tonalité fort tempérée, moins les noms de « déclaration de guerre » ou de « lettre de rupture » que celui d'« exhortation » adressée aux jeunes romantiques. En effet, le rappel à la prudence et à la réserve complète à tous les coups le cri d'encouragement : « Soyez religieux et graves dans vos écrits ; mais ne soyez pas éternellement tristes » ; « [p]eignez la nature avec vérité, mais avec choix » ; « [p]eignez surtout le cœur humain, mais sans recherche et sans exagération »… en bref : « Évitez tous ces excès, toutes ces fautes […][210] ».

La différence notable de ton entre ces deux discours mérite considération. Elle témoigne bien, d'une part, des deux cibles sur lesquelles se concentre chacun des deux et, d'autre part, souligne le sens de la mesure dont Auger fait preuve vis-à-vis de ses camarades royalistes. En 1823 il s'attaque au *libéralisme* dans la littérature alors qu'en 1824, il s'attaque cette fois au *romantisme* dans la littérature : tant que sa cible est le libéralisme en guerre inachevable avec le royalisme sur tous les plans, politiques et culturels, Auger peut le combattre ouvertement, lui faire « bonne guerre », comme il le dit, sans avoir aucun scrupule de l'appeler « ennemi ». Mais quand il s'agit de viser le romantisme, la chasse n'est pas aussi simple et une prudence circonspecte s'impose pour un tireur royaliste qui sait que prendre les romantiques pour « ennemis » en 1824 revient inévitablement à tirer sinon sur tous du moins sur un nombre non négligeable des royalistes, c'est-à-dire ses « amis ». Max Milner fait remarquer à juste titre : « L'une des grandes originalités du romantisme français est en effet non seulement le rôle que la politique joua dans ses débuts, mais encore le fait

[209] L.-S. Auger, « Séance de clôture. Du 30 mai 1823 », *op. cit.*, p. 306-307.
[210] L.-S. Auger, « Discours sur le romantisme », *op. cit.*, p. 433.

que les milieux politiques les plus opposés contribuèrent à sa constitution[211]. » C'est là ce qui rend difficile la compréhension du romantisme français. Romantiques-ultras, classiques-libéraux, romantiques-libéraux ou classiques-ultras… on constate que les deux idéologies politiques, royaliste et libérale — sans parler de doctrinaire — peuvent aller de pair chacune assez librement avec le romantisme ou le classicisme : le mariage légitime pour les uns peut paraître contre nature pour les autres. C'est cet « enchevêtrement des opinions et des partis, du romantisme et du classicisme, du conservatisme et du libéralisme[212] » (Baldensperger) qui force Auger à ménager dans sa critique antiromantique l'équilibre précaire vis-à-vis de ses camarades de sensibilité de droite. Pour mieux comprendre l'ambiguïté de la position des classico-royalistes sur le romantisme — la position le mieux incarnée dans le ton mitigé de l'académicien — il faut maintenant réfléchir sur la question qui peut se poser ainsi : Comment entrer en moindre dissidence politique tout en combattant le romantisme ? Face à cette aporie, Auger opte pour les appels à la modération plutôt que le « non » catégorique tel qu'il l'a opposé aux libéraux l'année précédente, ce mot de refus que les classiques convaincus auraient attendu de lui. Tout compte fait, il ne serait peut-être pas impertinent de dire qu'il joue le rôle de « conciliateur » non pas entre classicisme et romantisme comme le font, on l'a vu, les académiciens rouennais, mais entre les royalistes divisés en deux écoles — quoique son statut du membre de l'Institut et la mouvance romantique qui se fait de plus en plus menaçante pour l'hégémonie du classicisme ne lui permettent jamais de se montrer ouvertement comme tel. Maintenir cet équilibre suppose, en effet, une éloquence moins offensive que persuasive qui ferait sentir le sens de la mesure par excellence : la rhétorique de « ne pas présupposer l'ennemi » est à comprendre en ce sens. Dire que « le romantisme n'existe pas » peut s'interpréter comme une offense cruelle aux jeunes écrivains mais aussi comme une manière de ne pas les prendre de front. Dépourvu de férocité apparente et attaquant son ennemi sans l'attaquer — parce qu'il « n'existe pas » — le discours d'Auger est de nature à satisfaire, il faut le dire, à cette double exigence par

[211] M. Milner, *Littérature française. Le romantisme I 1820-1843*, Arthaud, 1973, p. 55.
[212] Cité dans G. Michaud et P. Van Tieghem, *Le Romantisme*, *op. cit.*, p. 46.

définition contradictoire qui consiste, d'une part, à se faire le porte-parole des anti-romantiques et, de l'autre, à ne pas rompre avec *tous les* romantiques.

Dès le lendemain de la séance publique annuelle des quatre Académies, de nombreux journaux, de gauche ou de droit, se mettent à diffuser ce discours d'Auger, aussitôt mis au rang d'« événement ». Chaque journal en tire une morale selon sa couleur : si les partisans du classicisme en profitent à l'unisson pour briser l'élan de la nouvelle école, certains journaux classico-libéraux n'ont pas tardé à crier contre la pusillanimité d'Auger en subodorant une doctrine contre-révolutionnaire et surtout une cajolerie[213] à l'égard de la Société royale des Bonnes-Lettres. Le *Mercure du dix-neuvième siècle* accuse celle-ci d'être « le foyer principal de l'école nouvelle » :

> Le discours de M. Auger a paru trop semblable à ces vulgaires articles de journaux, où les questions se traitent à l'aide de la plaisanterie, où les vues superficielles révèlent un auteur qui n'a pas approfondi son sujet. Quelques passages convenus étaient dirigés contre la révolution ; d'autres étaient consacrés à l'éloge des talents de la jeunesse romantique. Les phrases contre la révolution s'expliquent : M. Auger ne voulait pas perdre l'habitude de plaire au pouvoir. Les éloges de la jeunesse romantico-royaliste s'expliquent également : M. Auger ne voulait pas se brouiller avec la société des bonnes-lettres, qui est, comme on sait, le foyer principal de l'école nouvelle, l'asile officiel et autorisé des adeptes, l'atelier ordinaire où la littérature sert de passeport à la politique, où les bons sentiments servent de transition aux bons emplois[214].

Témoignage qui esquisse brièvement le schisme qui divise la Société en deux, mais qui ne se dessine pas net et clair, comme l'a très bien montré Bernard Degout[215], la lutte contre l'opposition libérale faisant écran à cette friction interne royaliste. L'auteur de cet article pénètre les ruses diplomatiques d'Auger plus profondément que *La Pandore* qui s'en tient aux apparences, disant : « M. Auger a ouvert la séance

---

[213] Cf. « La secte est nouvelle et compte encore peu d'adeptes déclarés ; mais ils sont jeunes et ardents ; mais la ferveur et l'activité leur tiennent lieu de la force et du nombre, et le concert bruyant de leurs voix pourrait faire croire, de loin, à l'union de leurs sentiments. » (L.-S. Auger, « Discours sur le romantisme », *op. cit.*, p. 420.)

[214] Léon Thiessé, « Séance publique annuelle des quatre Académies (24 avril), présidée par M. Auger, directeur de l'Académie française », *Le Mercure du dix-neuvième siècle*, t. 5, 1824, p. 174-175.

[215] B. Degout, « Les cours publics organisés par la Société des Bonnes-Lettres (1821-1830), suivis de listes de ses membres », art. cit., p. 440.

par une déclaration de guerre au romantisme[216]. » Or, non moins sévère est l'injonction du *Constitutionnel*, le principal organe des libéraux, s'en prenant lui aussi à la collusion politico-littéraire de l'Institut et de la Société royale des Bonnes-Lettres :

> Quand on est classique, il ne faudrait pas être de la société des bonnes-lettres, de ce grand laboratoire où l'on *romantise* la politique et la littérature ; où l'on débite des cantiques allemands, où l'on hurle des manifestes jésuitiques. M. Auger, s'il veut être conséquent avec lui-même, doit envoyer, dès aujourd'hui, sa démission de *bon homme de lettres*[217].

Dernière chose à noter : Auger précise que son discours ne concerne que le genre dramatique. À l'époque, en effet, il était largement admis que le romantisme, c'est d'abord la question du théâtre. Dupuis et Cotonet, deux porte-parole fictifs de Musset, en témoignent quand ils évoquent la situation du romantisme des premières années 1820 : « Nous crûmes d'abord, pendant deux ans, que le *romantisme*, en matière d'écriture, ne s'appliquait qu'au théâtre, et qu'il se distinguait du classique parce qu'il se passait des unités, c'est clair [...][218]. » Poésie et roman, en tant qu'ils ne possèdent pas « de lois précises, rigoureuses, qu'ils doivent suivre ou qu'ils puissent transgresser[219] », Auger les exclut de son objet d'examen[220].

---

[216] *La Pandore*, le 25 avril 1824. À quoi peut s'apparenter le diagnostic de Max Milner, qui considère ce discours comme l'« excommunication » qu'Auger a lancée contre les collaborateurs de *La Muse française*. Mais souligner ainsi la violence de son coup de force revient à ne comprendre ses visées qu'à moitié… Voir M. Milner, *Littérature française. Le romantisme I 1820-1843*, *op. cit.*, p. 54.

[217] *Le Constitutionnel*, 26 avril 1824. Le journal rabâche l'argument ; on lit dans le numéro du 18 août 1824 : « L'académie peut lancer ses foudres tant qu'elle voudra contre le romantisme ; mais il faut toujours qu'elle se souvienne que les romantiques sont tout puissants à la société des bonnes lettres. Or les bonnes lettres sont à l'académie ce qu'est Mont-Rouge au ministère. Elle les craint, donc elle doit les ménager. »

[218] Alfred de Musset, « Première lettre », *Lettres de Dupuis et Cotonet*, *Œuvres complètes en prose*, éd. Maurice Allem et Paul-Courant, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 822.

[219] L.-S. Auger, « Discours sur le romantisme », *op. cit.*, p. 424.

[220] Il n'est pas inutile de rappeler ici que le mot « romantique » se confondait, au moins jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, avec le « romanesque » entendu dans le sens de « ce qu'on trouve dans les romans ». Si le romantisme se marque par l'absence ou l'opposition même des règles, cette origine étymologique que le lexique de 1820 a perdue donne à réfléchir à l'essence du romantisme dans la mesure où le « roman » est précisément un genre libre qui échappe à la codification aristotélicienne. Voir à ce sujet A. François, « De "romantique" à "romantisme" », art. cit., p. 229.

Obéir ou ne pas obéir aux règles, telle est la question ? Évidemment, cela ne parvient pas à embrasser toute l'étendue de la question du romantisme. Celle-ci, pourvu qu'elle demeure une question *littéraire*, déborde au contraire toute sphère strictement délimitée où il serait possible de distinguer, systématiquement ou politiquement, les Racine des Shakespeare, comme en témoigne cet article du *Globe* qui ménage la possibilité d'un entre-deux :

> [I]l y a mille combinaisons intermédiaires où les deux principes peuvent se marier heureusement ou malheureusement selon le génie et le goût des auteurs ; c'est là ce qu'il faut juger et non le système dans lequel ils ont écrit[221].

En 1826, le critique royaliste Cyprien Desmarais récapitule en ces termes l'intervention de l'Académie dans la bataille romantique et ses conséquences :

> La question des classiques et des romantiques a fait depuis quelque temps un grand pas vers sa solution. Et il faut le dire, ce qui assure le succès du *romantique*, est bien moins la manière dont on le défend, que la manière dont on l'attaque. Depuis surtout que l'Académie française s'est mêlée aussi de combattre le romantisme, tout le monde est presque devenu romantique[222].

Nier le romantisme a le mérite de permettre à ceux qui sont considérés comme ses partisans d'éluder toutes les flèches de définitions-dénonciations, mais abandonner toute doctrine revient à lâcher leurs armes, les empêchant de passer à l'offensive. Ainsi, l'Académie française a bien fait d'attaquer ses antagonistes sur leur point faible. Cependant, cela a conduit l'opinion publique — de plus en plus en rupture avec le roya-

---

[221] [Jean-Jacques Ampère], « Essai sur la littérature romantique », *Le Globe*, 9 juillet 1825.

[222] C. Desmarais, *Le Temps présent*, Ladvocat, 1826, p. 113. À cet égard, Eugène Ronteix affiche le même bilan en 1829 :

> Mais le temps devait mettre chaque chose à sa place, et nous avons vu peu à peu les doctrines nouvelles passer de la société des Bonnes-Lettres à la Sorbonne, et assiéger à la fois les portes de l'Académie et le vestibule du Théâtre-Français.
>
> Comment cette révolution s'est-elle opérée ? Comment l'opinion publique a-t-elle pu changer au point que nous ayons entendu applaudir le *Joueur* et l'*Orpheline moscovite*, siffler *Bélisaire*, *Julien dans les Gaules*, et les *Intrigues de cour* ?
>
> C'est depuis que les rôles ont changé : que MM. Roger et feu Auger se sont déclarés classiques, et que, sur la bannière romantique, on a lu cette triple devise : *liberté politique, religieuse et littéraire !...*

(F.-R. de Toreinx [Eugène Ronteix], *Histoire du romantisme en France*, L. Dureuil, 1829, p. 14-15.)

lisme catholique, credo de l'Institut, contre lequel peut se réveiller « un anticléricalisme qui va devenir un trait d'union entre le peuple et les élites libérales[223] » — à se tenir au côté des romantiques qui étaient sur le point de s'allier avec le libéralisme, à commencer par Hugo ou les collaborateurs du *Globe*. En effet, la gauche libérale triomphera aux élections de 1827.

Or, cette même année, l'Académie cède par conformisme : comme le note Marc Fumaroli, l'élection du politicien libéral Royer-Collard en vient à diriger cet organe du royalisme catholique vers les idées libérales[224]. Le nouvel académicien le sous-entend lui-même dans son discours de réception : « Il est donc manifeste, Messieurs, qu'une pensée nouvelle vous a dirigés dans un choix qui ne vous était pas indiqué par vos traditions, et que leur autorité ne semble point confirmer[225]. »

1827, c'est aussi l'année de *Cromwell*, ou plutôt de sa « préface ». Hugo, qui prétendait naguère que n'existaient ni le classique ni le romantique, devient là le millième soldat à tracer la ligne de partage entre les deux écoles en guerre inachevable. Classique/Romantique, catholique/protestant, Racine/Shakespeare… les années 1820 furent des années où l'on pouvait difficilement pratiquer la littérature en dehors de tels « dualismes ». En ce sens, je dirais : décennie hantée par le fantôme de Mme de Staël. Pour envisager les choses littéraires de manière bien *littéraire*, c'est-à-dire de manière à franchir tout dualisme, le monde des lettres s'imprégnait alors trop de l'idéologie politique. Dans *Racine et Shakespeare*, Stendhal lançait un cri d'alarme sur l'irruption du politique dans le théâtre, et son souci était sans doute partagé par *La Muse française* qui voulait mettre fin à cette querelle sans conséquence. À ces rares exemples près, cependant, littérature et politique ne pouvaient guère faire l'objet du dualisme staëlien, schème de pensée si cher à cette époque.

En guise de conclusion de cette première partie, un mot sur la « presse » qui constitue le champ de bataille des classiques et des romantiques. À propos du journa-

---

[223] F. Démier, *La France de la Restauration (1814-1830)*, *op. cit.*, p. 787.
[224] M. Fumaroli, *Trois Institutions littéraires*, *op. cit.*, p. 87.
[225] Pierre-Paul Royer-Collard, *Discours prononcé dans la séance publique tenue par l'Académie française, pour la réception de M. Royer-Collard, le 13 novembre 1827*, F. Didot, 1827, p. 2.

lisme de son temps, Cyprien Desmarais note : « [A]u moyen des journaux, une partie de la France converse chaque jour avec l'autre : lire, c'est presque causer, et causer avec bien plus d'esprit et de science qu'on ne pourrait le faire soi-même[226]. » Les journaux des années 1820 forment en effet un espace organique et polyphonique — « un forum moderne[227] », pour reprendre l'expression de Corinne Saminadayar-Perrin — dans lequel tout discours provoque une réponse et répond lui-même à d'autres discours. Certes, la douceur du mot *causerie* ne ressemble point à ce débat par principe polémique, mais les deux camps, loin de l'indifférence et du détachement, échangent leurs avis dans une interaction réactive, on l'a vu, jusqu'à ce que l'un s'approprie les idées de l'autre. C'est souvent avec ferveur qu'ils lisaient les journaux rivaux et ripostaient, l'opinion appelant l'opinion. « Lire la presse » ne veut pas dire lecture passive, marquée d'autosatisfaction, mais acte essentiellement dialogique et réactionnaire qui consiste non seulement à « lire » mais surtout à « répondre à ce qu'on a lu ». Toute lecture implique réponse et réaction : *lire, c'est presque causer*. D'ailleurs, sans doute ne serait-on pas dans l'erreur si, dans le verbe « causer », on entendait à dessein un autre sens du mot : « susciter ». *Lire, c'est presque susciter*. Outre des débats entre journalistes, les réactions des lecteurs permettent aussi d'affirmer sans modalisation : *lire, c'est susciter*. Journaux et revues publient quotidiennement des « avis de lecteurs » anonymes dont certains, tant au niveau quantitatif que qualitatif, égalent cependant des articles signés. Usage presque invraisemblable comparé à la pratique éditoriale d'aujourd'hui. La presse des années 1820 offre un espace largement ouvert aux lecteurs, toujours susceptibles d'en devenir « auteurs[228] » ; espace où l'écart entre

---

[226] C. Desmarais, *Le Temps présent*, *op. cit.*, p. 186.

[227] C. Saminadayar-Perrin, *Les Discours du journal. Rhétorique et médias au XIX^e siècle (1836-1885)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2007, le chapitre IX « L'invention d'un forum moderne », p. 227-250. Cf. « La presse se substitue au *forum*, elle est la représentation moderne de cet espace collectif de *délibération* qui s'élargit à tout ce qui touche l'homme et la société […]. » (Corinne Pelta, *Le Romantisme libéral en France 1815-1830. La représentation souveraine*, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 2001, p. 85.)

[228] « [L]e journal en vient à confondre l'écrivain et son public, l'un et l'autre étant idéalement interchangeables — d'où la posture qu'adopte fréquemment le critique littéraire, lequel légitime paradoxalement sa prise de parole par son absence de compétence particulière et la naïveté de sa lecture. » (C. Saminadayar-Perrin, *Les Discours du journal*, *op. cit.*, p. 247.)

celui qui lit et celui qui écrit se révèle bien moindre que ne le croit un abonné de *La Nouvelle Quinzaine Littéraire*. Pour résumer, la presse de 1820 a ceci de particulier qu'elle témoigne de ce rapport fondamental du *lire* à l'*écrire* : il faut lire pour écrire, il faut écrire pour lire. C'est ce cycle sans fin de la lecture et de l'écriture qui a justement *suscité* le mouvement qu'on appelle « romantique ».

Dans la querelle des classiques et des romantiques, on voit tourbillonner une sorte d'« excès ». J'ai déjà cité cette remarque de Maurice Blanchot à propos du premier romantisme allemand : « Le romantisme est excessif, mais son premier excès est un excès de pensée[229]. » Quant au premier romantisme français dont il est ici question, son premier excès est sans aucun doute celui du « débat », et c'est la presse qui est en premier lieu source de cet « excès » illustrant bien l'esprit du romantisme européen. Plus exactement, c'est le dualisme classique/romantique qui donne lieu à cet excès d'énergie. Cette opposition binaire, souvent qualifiée de « stérile » au cours de la décennie, préparera paradoxalement l'ardeur des années 1830 déclenchée par la bataille d'*Hernani*, que Théophile Gautier évoquera avec grand regret dans son *Histoire du romantisme*.

Décidément, cette remarque sur la presse du temps de Jules Vallès vaut aussi pour celle de 1820.

[229] M. Blanchot, « L'Athenaeum », *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 518.

DEUXIÈME PARTIE

Les romantiques des années 1820

Chapitre IV
Le romantisme (d')après Mme de Staël

1. Le romantisme de Mme de Staël

Commençons par le commencement de tout : le romantisme de Mme de Staël.

Dans le débat romantique, une chose est sûre : qu'ils soient pour ou contre, tous revendiquent la fille de Necker comme mère du concept « romantisme ». Elle s'impose presque comme la déesse tutélaire des partisans de ce mouvement littéraire : « [M]adame de Staël, dit Eugène Ronteix, n'est pas seulement la marraine du romantisme ; elle est, suivant l'expression d'un homme d'esprit, notre *grand'maman* à tous […][230]. »

Cependant, comment les enfants ont-ils reçu la leçon de leur mère morale ? La question mérite considération en prélude à cette deuxième partie où je m'intéresserai aux plaidoyers des romantiques de 1820 qui sont tous, donc, enfants de l'auteure de *De l'Allemagne*.

À la différence du romantisme allemand — et c'est là sans doute l'une des plus grandes différences qui distinguent ces deux romantismes voisins — le romantisme français n'a pas la cote auprès des penseurs. Les Français du XIX^e^ siècle n'ont pu prendre la pleine conscience de cette dimension philosophique et théorique explorée par les romantiques d'outre-Rhin, avancent les auteurs de *L'Absolu littéraire* à propos de cette première introductrice du romantisme allemand en France :

> M^me^ de Staël ne comprend plus du tout (vouant, pratiquement jusqu'à nos jours, l'Université française — et le reste avec elle — à l'ignorance que l'on sait) […] que le romantisme n'est ni « de la littérature » (ils en inventent le concept) ni même, simplement, une « théorie de la littérature » (ancienne et moderne), mais *la théorie elle-même comme littérature* ou, cela revient au même, la littérature se produisant en produisant sa

[230] E. Ronteix, *Histoire du romantisme en France*, *op. cit.*, p. 180.

propre théorie. L'absolu littéraire, c'est aussi, et peut-être avant tout, cette absolue *opération littéraire*[231].

Mme de Staël n'a pu saisir, selon les auteurs de ces lignes, la véritable essence de la théorie romantique allemande qui consiste en l'*autopoïesie*, c'est-à-dire l'autoproductivité des textes théoriques comme une œuvre littéraire. Pour pouvoir expliquer cette « ignorance » attribuée à Mme de Staël, il faut au moins rappeler deux choses : premièrement, son mentor fut Auguste Wilhelm Schlegel, qui est moins philosophe que littérateur, et non pas son cadet Friedrich ou « Frédéric » Schlegel, le véritable penseur d'Iéna : « Frédéric Schlegel, affirme-t-elle, s'étant occupé de philosophie, s'est voué moins exclusivement que son frère à la littérature […][232]. » Ensuite, plus fondamentalement, le romantisme français, d'abord religieux et contre-révolutionnaire, est profondément motivé par une antipathie viscérale s'il en fut contre l'esprit philosophique du siècle des Lumières qui, au nom du positivisme et du matérialisme, vient bafouer les croyances et les affections humaines du siècle de Louis XIV. « L'esprit fut mis partout à la place de l'âme[233] », pour parler comme Alexandre Soumet. Voilà d'où vient la relative indifférence des philosophes modernes et contemporains à ce sujet.

Au demeurant, que cette dimension philosophique et théorique échappe peu ou prou aux écrivains français du XIX^e^ siècle n'empêche nullement de constater que le romantisme français est un mouvement qui participe au renouvellement de la « pensée » humaine. À ce propos, Philippe Van Tieghem écrit en préambule des pages consacrées à « la philosophie et la morale romantiques » :

---

[231] Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, « Poétique », 1978, p. 22.

[232] Madame de Staël, *De l'Allemagne*, *Œuvres complètes*, série I, *Œuvres critiques*, tome III, éd. Axel Blaeschke, Honoré Champion, « L'âge des Lumières », 2017, p. 536. Mais les remarques des auteurs de *L'Absolu littéraire* sur le caractère essentiel des textes théoriques du romantisme allemand sont-elles si éloignées de celles de Staël quand elle note par exemple ces lignes : « [I]l y a quelquefois en Allemagne encore plus de critiques que d'auteurs ; mais les analyses de Lessing, le créateur du style dans la prose allemande, sont faites de manière à pouvoir être considérées comme des ouvrages. » (*Ibid.*, p. 528.)

[233] Alexandre Soumet, « *Nouvelles Odes*, par Victor Hugo », *La Muse française*, *op. cit.*, t. 2, p. 151-152. À ce sujet voir P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *Romantisme français, op. cit.*, t. 1, p. 127-132.

> Le Romantisme est une tendance artistique, ou plutôt un ensemble de tendances nouvelles visant à libérer l'art des contraintes de la tradition ou du goût, à y introduire plus de couleur et de mouvement, et à l'animer par la chaleur du sentiment. Mais le Romantisme est aussi une attitude morale et philosophique, une conception de la vie et de la pensée, que l'on discerne non seulement dans la vie des hommes de cette époque, mais aussi dans les œuvres qu'elle imprègne, même lorsque le genre auquel ces œuvres appartiennent paraît devoir les soustraire à toute théorie philosophique et morale[234].

Philippe Van Tieghem distingue ici deux « Romantismes » : le romantisme artistique et le romantisme philosophique. Quand on parle de romantisme français, le mot n'évoque très souvent que le premier au détriment de cette autre face de l'« intelligence » qui semble jusqu'ici rester relativement méconnue. Les romantiques français, dit Philippe Van Tieghem, n'ont pas forcément voulu essayer de méditer cette question philosophique et morale en tant que telle, c'est-à-dire de manière « positive », afin d'en faire une « théorie » ou un « concept ». Au contraire, dans les écrits romantiques, cette « conception de la vie et de la pensée » se trouve souvent là où elle n'est pas formellement conceptualisée : elle est inhérente à l'acte d'*écrire*, à la révolution du langage poétique. La philosophie romantique française, si elle existe, n'est pas d'ordre théorique ou conceptuel ; elle est foncièrement *pratique*, au premier sens du terme. D'où la difficulté, sinon l'impossibilité, de traiter cette question sur le plan philosophique à proprement parler. L'on aurait tort, dès lors, de séparer le romantisme artistique du romantisme philosophique comme de ne voir dans la littérature romantique que cette veine du sentimentalisme. Cela revient à dire que toutes les critiques purement « formalistes » doivent passer à côté de l'essentiel des problèmes qu'a pu soulever la révolution romantique, car mettre en question le langage, poétique ou ordinaire, revient à mettre en question la pensée qui s'élabore dans et par cette même langue.

Ce qui fait supposer deux romantismes, artistique et philosophique, plutôt que le romantisme un et indivisible, c'est l'opposition qui s'établit entre l'« âme » et l'« esprit » selon les mots d'Alexandre Soumet. L'opposition n'est pas neuve. René Wellek montre que de la querelle des Anciens et des Modernes au siècle des Lumières,

---

[234] P. Van Tieghem, *Le Romantisme français*, *op. cit.*, p. 104.

en France comme en Angleterre, l'imagination et la raison, la poésie et la philosophie ont toujours été deux ennemies héréditaires, le progrès de l'une n'allant pas sans la décadence de l'autre[235]. Le débat romantique en France se fonde principalement sur cette opposition. Cependant, tous les romantiques n'ont pas adopté aveuglément ce schème de pensée binaire et il ne serait pas inutile d'étudier comment ils ont cherché à relativiser la rigueur du long affrontement manichéen entre littérature et philosophie. Pour ce faire, restons un moment avec Mme de Staël car elle est l'un des premiers et rares tenants du romantisme qui ont mis en question ce dualisme séculaire.

Quoique Mme de Staël ait pour mentor Auguste Schlegel et non son frère Friedrich, cela ne dénie pas l'intérêt qu'elle a pour les pensées philosophiques allemandes. Grande admiratrice de Kant, elle consacrera à ce penseur de Königsberg toute une partie de *De l'Allemagne*, l'un des premiers ouvrages qui présentent le kantisme en France, à la suite notamment de *Philosophie de Kant* de Charles de Villers, germaniste et ami de Germaine, qui a largement fait découvrir à celle-ci la doctrine de la philosophie kantienne.

Toutefois, ce père de l'idéalisme allemand trouve alors un accueil souvent tiède, voire méfiant. Notamment les antiromantiques, parce que germanophobes, l'accablent de doutes et de critiques. Défini comme le parti pris des idées et non des choses — on reviendra sur ce point — l'idéalisme allemand n'est à leurs yeux qu'un platonisme de pacotille. Ainsi, pour Jean Joseph Dussault, Kant est « le Platon de la Germanie et des temps modernes, mais un Platon qui ne possède ni l'imagination enchanteresse, ni le style plein de séduction, ni la divine éloquence, ni la chaleur, ni la lumière du disciple de Socrate[236]. » Alexandre-Louis Marquis reconnaît lui aussi une espèce de théorie platonicienne dans la métaphysique moderne allemande qui, gênée dans les limites du réel, en rupture avec l'empirisme de Locke et le sensualisme de Condillac, se veut délibérément obscurantiste. Ainsi souligne-t-il le danger de ce « platonisme rêveur »

[235] R. Wellek, « The Price of progress in eighteenth-century reflections on literature », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 155, 1976, p. 2265-2284.
[236] Jean Joseph Dussault, « *De l'Allemagne*, par Mad. La baronne de Staël-Holstein. Seconde édition. », *Journal des débats*, 2 juillet 1814 ; repris presque intégralement dans Edmond Eggli, *Le Débat romantique en France 1813-1816* [1933], Genève, Slatkine, 1972, p. 184-188.

dont l'école romantique subit les retombées : « Des écrits des philosophes, l'espèce de platonisme rêveur de Kant, de Fitchte [*sic*] et de leurs disciples, s'est glissé jusque dans la littérature ; et la poésie elle-même a voulu se revêtir des couleurs nébuleuses de la *raison pure*[237]. »

Ces partisans du classicisme en littérature comme en philosophie décrient à l'unisson la philosophie allemande, et notamment la philosophie kantienne que la France commençait à découvrir depuis la fin du siècle précédent[238]. Ils n'ont de l'auteur des trois *Critiques* que des connaissances incomplètes et inexactes, il faut le dire, eux qui tendent à simplifier, voire à fausser la signification entre autres du mot « imagination » chez Kant. Imagination *vs* raison : les défenseurs acharnés du classicisme, mais aussi la plupart des séides du romantisme, ont recours — en France comme en Allemagne[239] — à ce vieux schéma d'opposition *ad nauseam*, ligne de démarcation qui a séparé et sépare encore deux régions esthétiques et philosophiques.

En ce qui concerne l'« imagination », les antiromantiques ont la phobie de ce mot, on le sait, qu'ils considèrent comme synonyme de « folie » : ainsi, pour Frayssinous, « l'imagination sans règle ressemblerait à de la folie », l'esprit au « *sel de la son*[240] » ; harcelant l'auteure de *De l'Allemagne* quatre fois de suite dans le *Journal des débats*, le critique classique Dussault voit « une persécution réelle[241] » dans le fait

---

[237] A.-L. Marquis, « Considérations sur l'école romantique », *Du Classique et du Romantique*, *op. cit.*, p. 193.

[238] Sur la première réception de Kant en France, voir François Picavet, « La philosophie de Kant en France de 1773 à 1814 », publié en avant-propos de sa traduction de la *Critique de la raison pratique*, Félix Alcan, 1888, p. i-xxxvi ; Ernst Behler, « Kant vu par le Groupe de Coppet : la formation de l'image staëlienne de Kant », dans Simone Balayé et Jean-Daniel Candaux (dir), *Le Groupe de Coppet : actes et documents du deuxième colloque de Coppet 10-13 juillet 1974*, Slatkine, Honoré Champion, 1977, p. 135-167 ; Bernard Franco, *Le Despotisme du goût. Débats sur le modèle tragique allemand en France 1797-1814*, Göttingen, Wallstein, t. 1, 2006, p. 414-427.

[239] Sur les divergences entre la philosophie kantienne et le premier romantisme allemand, voir E. Behler, *Le Premier Romantisme allemand*, trad. Élisabeth Décultot et Christian Helmreich, PUF, « Perspectives germaniques », 1996, p. 37-45.

[240] Denis Frayssinous, « Discours pour la distribution des prix du concours général. Prononcé le 16 août 1824 », *Œuvres oratoires complètes de De Frayssinous*, Petit-Montrouge : Migne, 1856, colonne 997.

[241] J. J. Dussault, « *De l'Allemagne*… », art. cit. Edmond Eggli recueillie dans son excellente étude historique sur le romantisme français naissant, *Le Débat romantique en France 1813-1816*, un grand nombre d'échos — en majorité défavorables — que le livre *De*

que Mme de Staël, avance-t-il, chasse de la philosophie comme de la littérature la raison, remplacée par l'« enthousiasme », quasi synonyme d'imagination. De même, il s'agit d'un quiproquo ridicule et surtout dangereux, pour le jeune Joseph Bard, lui qui fréquentait l'Arsenal de Nodier mais se montrait très sceptique, au moins dans un premier temps, sur ce siècle romantique où « l'imagination peut s'élever au sublime sur les ailes de la folie, comme sur celles de la raison[242] » ; et enfin, François-Benoît Hoffman va se cantonner à son tour dans ce binarisme traditionnel quand il défend la raison contre l'imagination, cette *folle de la maison*[243] : « Je savais bien que le romantisme pouvait égarer l'imagination, cette *folle de la maison,* comme on l'a dit avec tant de justesse ; mais je ne le croyais pas capable de séduire la raison même[244]. »

Aucune négociation ne semble plus envisageable, tant l'opposition est frontale entre la raison et l'imagination, les raisonnables et les imaginatifs, les classiques et les romantiques. Étant donné ce contexte fort tendu, le kantisme ne pouvait gagner la faveur des antiromantiques, ennemis de l'imagination germanique : « [L]'imagination est la plus perfide de nos facultés intellectuelles », a pu dire Hoffman à propos de la poétique de Hugo et d'autres « disciples de Kant[245] ». Aujourd'hui, quiconque a lu la *Critique de la raison pure* ne peut défendre un jugement aussi erroné sur la faculté de l'« imagination » chez Kant. De même, il s'agissait d'un amalgame absolument inacceptable, il faut le noter, pour les premiers introducteurs du kantisme en France, de

---

l'Allemagne a suscités alors dans les journaux. Voir le chapitre 2 « 1814 : M^me^ de Staël et Soumet », p. 138-240.

[242] Joseph Bard, *Lettre à une académie de province sur l'école romantique, en France*, Principaux libraires du Palais-Royal, 1825, p. 10. Ses doutes vont se dissiper sous peu ; dans l'avant-propos de son recueil de poèmes de 1832, *Les Mélancoliques*, Joseph Bard prend définitivement parti pour le romantisme catholique, ou plutôt, pour le catholicisme romantique qu'il cherche à réconcilier avec les idées libérales de plus en plus dominantes en politique comme en littérature. J. Bard, *Les Mélancoliques*, Eugène Renduel, 1832, p. IX-XX.

[243] *Folle de la maison* ou *folle du logis*, l'expression est longtemps attribuée à sainte Thérèse d'Avila ou à Malebranche. Or, d'après Menéndez Pidal, elle ne figure chez aucun d'eux. Selon Robert Richard, c'est Fénelon qui a attribué le premier l'expression « folle de la maison » à sainte Thérèse. Voir à ce sujet, P. Guinepied, « La folle du logis », *Vie et Langage*, n° 94, 1960, p. 36 ; Robert Richard, « La folle du logis », *ibid*, n° 100, 1960, p. 387-389 ; R. Richard, « La "loca de la casa" », *Bulletin hispanique*, t. 64, n° 1-2, 1962, p. 65-66.

[244] Z [François-Benoît Hoffman], « Trois ouvrages sur le romantisme », *Journal des débats*, 1 décembre 1825.

[245] Z [F.-B. Hoffman], « *Nouvelles Odes* par M. Victor Hugo », *Journal des débats*, 14 juin 1824.

Charles de Villers à Victor Cousin en passant par Mme de Staël. Dans sa *Philosophie de Kant* publiée en 1801, Charles de Villers ne soulignait-t-il pas que notre savoir sombrerait dans le chaos sans la synthèse finale de la « raison », législatrice suprême de nos connaissances, et que Kant appelle justement cette force synthétique de la raison « imagination transcendantale[246] » ? Vingt ans après, le véritable introducteur de Kant en France, Victor Cousin ne fait que marteler cette idée fondamentale et fondatrice quand il remarque, dans son cours de la Sorbonne de 1820 consacré à la philosophie kantienne, que le rôle « synthétique » de l'imagination consiste à « opérer la réunion, la synthèse sans laquelle l'entendement ne pourrait penser les objets[247] ». Ainsi compris, l'imagination chez Kant et l'idéalisme allemand — auquel le nom de ce dernier est étroitement lié — s'opposent donc frontalement à ceux des antiromantiques français du début du XIX^e^ siècle qui confondent tout bonnement imagination et fantaisie, malgré la distinction nette qu'a établie un Fichte, l'autre pôle de l'idéalisme allemand. À ce propos, Mme de Staël a raison de dire de Kant : « [I]l n'y a point d'homme plus opposé à ce qu'on appelle la philosophie des rêveurs [...][248]. »

On a assez souligné l'importance du rôle que Mme de Staël a joué dans l'introduction de la philosophie kantienne en France. Son penseur de prédilection, Kant, occupe une place centrale, en effet, dans la troisième partie de *De l'Allemagne*, où elle disserte sur le germanisme philosophique et moral. Il est significatif que cette première théoricienne du romantisme français ait accordé une si grande importance à la doctrine de Kant, et on n'a pas assez souligné que ce fut là l'un des rares moments où se soient croisés le romantisme français et le kantisme. Quel est l'apport de ce philosophe allemand à la formation de la « littérature romantique » telle que l'a définie Mme de Staël ? Le préambule de la troisième partie, intitulé « De la philosophie », nous convainc d'entrée de jeu que Mme de Staël, parfaitement consciente du dualisme séculaire entre raison et imagination, philosophe et poésie, éprouve le besoin urgent de les réconcilier à la lumière de la spéculation métaphysique, mode de pensée propre aux

[246] Charles de Villers, *Philosophie de Kant ou principes fondamentaux de la philosophie transcendantale*, Metz, Collignon, 1801, p. 261.
[247] Victor Cousin, *Philosophie de Kant*, 4^e^ édition, Michel Lévy, 1864, p. 92.
[248] Madame de Staël, *De l'Allemagne*, *op. cit.*, p. 604.

nations germaniques :

> On s'est accoutumé à la [la philosophie] considérer comme destructive de toutes les croyances du cœur ; elle serait alors la véritable ennemie de l'homme ; mais il n'est point ainsi de la doctrine de Platon, ni de celle des Allemands ; ils regardent le sentiment comme un fait, comme le fait primitif de l'âme, et la raison philosophique comme destinée seulement à rechercher la signification de ce fait[249].

Longtemps, le sentiment n'avait pas la cote auprès des penseurs ; il était là pour être bafoué, flagellé et refoulé par les Lumières de la raison. Pour en finir avec cette fâcheuse alternative, Mme de Staël en appelle à la métaphysique allemande et à son usage autre de la « raison », laquelle ne s'oppose plus au « sentiment » mais sert à l'objectiver. Deux remarques s'imposent ici : d'abord, cette « objectivation » du sentiment peut s'entendre comme sa « revalorisation ». Elle s'accomplit en donnant du sérieux à ces facultés sensibles, c'est-à-dire en les traitant sur le même pied que celles de raisonnement. Ensuite, dans le même mouvement, cette revalorisation du sentiment longtemps asservi au joug de la raison est étroitement liée, dans la perspective staëlienne, à l'émancipation des femmes dont l'esclavage est aussi vieux que l'Histoire. L'idée est déjà largement développée dans *De la littérature* (1800), et notamment dans le quatrième chapitre « Des Femmes qui cultivent les Lettres », où elle proteste, sur un ton général qui trahit pourtant ses notes fort personnelles, contre la domination masculine faisant obstacle à la promotion sociale des femmes surtout dans les activités intellectuelles[250] : les hommes-maîtres ont interdit à leurs compagnes toute étude sérieuse en leur assignant la seule part du « goût » et des « amusements » tandis qu'ils s'emparaient de la raison, de la science et de la politique. Regardant le rôle de chaque sexe, la doxa était telle que l'on pouvait se demander sérieusement : « Peut-être serait-il naturel, admet Mme de Staël, que, dans un tel état, la littérature proprement dite devînt le partage des femmes, et que les hommes se consacrassent uniquement à la

[249] *Ibid*., p. 561.
[250] Voir à ce sujet, Marie-Laure Girou-Swiderski, « L'autre Révolution ? De la littérature et des femmes », dans Marc André Bernier (dir.), *La Raison exaltée. Études sur* De la littérature *de Madame de Staël*, Hermann, 2013, p. 65-76.

haute philosophie[251]. »

Revendiquant le droit des femmes, Mme de Staël avance que c'est leur sensibilité qui conditionne désormais la littérature moderne :

> Une sensibilité rêveuse et profonde est un des plus grands charmes de quelques ouvrages modernes ; et ce sont les femmes qui, ne connaissant de la vie que la faculté d'aimer, ont fait passer la douceur de leurs impressions dans le style de quelques écrivains. En lisant les livres composés depuis la renaissance des lettres, l'on pourrait marquer à chaque page, quelles sont les idées qu'on n'avait pas, avant qu'on eût accordé aux femmes une sorte d'égalité civile[252].

À propos de cette « égalité civile » entre l'homme et la femme, il faut ajouter qu'elle résulte de l'égalité religieuse : « Le christianisme a tiré les femmes d'un état qui ressemblait à l'esclavage. L'égalité devant Dieu étant la base de cette admirable religion, elle tend à maintenir l'égalité des droits sur la terre [...][253]. » Ainsi le christianisme fait-il date dans l'histoire des droits de la femme, annonçant l'avènement d'une société moderne. Cette perspective de la modernité religieuse pénètre de manière cohérente les pensées de l'auteure de *De l'Allemagne*, ouvrage dans lequel elle définit la poésie romantique, on le sait, comme celle de l'ère chrétienne. Je dis « de manière cohérente », car, là aussi, le « sentiment » est considéré comme l'un des éléments constitutifs de la poésie moderne, mais surtout comme une découverte du christianisme[254].

Michelet corrobore dans son *Histoire de la Révolution française* l'observation staëlienne sur l'émancipation des femmes marquant l'avènement d'un nouveau siècle, qu'il appelle le siècle du « sentiment » :

> Les femmes règnent, en 91, par le sentiment, par la passion, par la supériorité aussi, il faut le dire, de leur initiative. Jamais, ni avant ni après, elles n'eurent tant d'influence.

---

[251] Madame de Staël, *De la littérature*, *op. cit.*, p. 327.
[252] *Ibid.*, p. 198-199.
[253] Madame de Staël, *De l'Allemagne*, *op. cit.*, p. 694.
[254] « Les sources des effets de l'art sont donc différentes à beaucoup d'égards dans la poésie classique et dans la poésie romantique ; dans l'une, c'est le sort qui règne ; dans l'autre, c'est la Providence ; le sort ne compte pour rien les sentiments des hommes, la Providence ne juge les actions que d'après les sentiments. » (*Ibid.*, p. 271.)

> Au XVIII[e] siècle, sous les encyclopédistes, l'esprit a dominé dans la société ; plus tard, ce sera l'action, l'action meurtrière et terrible. En 91, le sentiment domine, et, par conséquent, la femme[255].

Cette domination féminine repose pourtant sur un paradoxe fondamental, comme l'a fait remarquer Susan Tenenbaum[256] : la sensibilité féminine qui s'impose comme la valeur dominante du XIX[e] siècle est, à l'origine, non pas un don inné, mais le fruit de la longue histoire de soumission de la femme à l'homme qui a longtemps réduit celle-ci à « ne [connaître] de la vie que la faculté d'aimer ». C'est pourquoi, pour mieux comprendre quelle initiative « moderne » Mme de Staël attend de la féminité, il est insuffisant d'entériner le gouvernement du sentiment ou de la sensibilité, comme l'a fait Michelet en songeant à elle sans aucun doute. Ce serait ne comprendre qu'à moitié la modernité staëlienne qu'approuver la seule part du sensible chez les femmes ; pire, c'est ce stéréotype réducteur et sexiste qui se trouve en toile de fond de l'accueil méprisant de la pensée de Mme de Staël : « De manière générale, dit Bernard Franco à ce propos, l'accueil de l'ouvrage de Mme de Staël a insisté sur son incompétence en matière de philosophie », ses adversaires mettant sur la sellette sa « propension des femmes à réduire les concepts en sentiments[257] ».

Nous voilà face au fameux dualisme, qu'il est temps de dépasser. Parfaitement consciente du danger d'une foi aveugle en la raison, mais aussi d'un enthousiasme effréné[258], Mme de Staël insiste sur la nécessité de refondre le sentiment par le moyen de la raison, et c'est là que le nom de Kant en vient à s'imposer à elle : « L'opposition qu'on a voulu mettre entre la raison et le sentiment, dit-elle, conduit nécessairement la

---

[255] Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, éd. Claude Mettra, Robert Laffont, « Bouquins », t. 1, 1979, p. 517.

[256] Susan Tenenbaum, « Liberal heroines: Mme de Staël on the "woman question" and the modern state », *Annales Benjamin Constant*, n° 5, 1985, p. 44.

[257] B. Franco, *Le Despotisme du goût*, *op. cit.*, t. 1, p. 424.

[258] Dans les *Réflexions sur le procès de la reine*, brochure de 1793 adressée aux « femmes », Mme de Staël, tout en cherchant à leur faire partager la plus forte des émotions que lui suscite le sort de Marie-Antoinette, femme enthousiasmante par excellence, s'interdit toute effusion purement sentimentale et lance, presque malgré elle, un ferme appel à la rationalité : « [J]e ne voudrais que pleurer, et cependant il faut raisonner, discuter un sujet qui bouleverse l'âme à chaque instant. » (Madame de Staël, *Réflexions sur le procès de la reine*, *Œuvres complètes*, série III, *Œuvres historiques*, tome I, édition établie sous la direction de Lucia Omacini, Honoré Champion, « L'âge des Lumières », 2009, p. 34.)

raison à l'égoïsme et le sentiment à la folie ; mais Kant, qui semblait appelé à conclure toutes les grandes alliances intellectuelles, a fait de l'âme un seul foyer où toutes les facultés sont d'accord entre elles[259]. » Ce souci d'harmoniser ou de *synthétiser* raison et sensibilité hante l'œuvre de Mme de Staël. Dans cette perspective, la philosophie kantienne — dont on retient notamment ce théorème de *synthèse* : « des intuitions sans concepts sont aveugles » — est présentée dans *De l'Allemagne* comme *le* modèle de cette opération d'harmonisation visant à frayer une troisième voie sur laquelle le raisonnement s'allie à l'enthousiasme, voie qu'emprunte l'héroïne éponyme du roman *Corinne*, « une personne à la fois susceptible d'enthousiasme et d'analyse, douée comme un artiste et capable de s'observer elle-même […][260]. » Chez Mme de Staël, l'enthousiasme sera « philosophique » ou ne sera pas, si bien que cette disposition féminine ne se réduit pas, comme le remarque Gérard Gengembre à juste titre, à une « effémination[261] », mais participe d'une dimension androgyne, un des plus grands *topoi* romantiques.

« Il faut une philosophie de croyance, d'enthousiasme ; une philosophie qui confirme par la raison ce que le sentiment nous révèle[262]. » Voilà, en deux mots, comment Mme de Staël a interprété la philosophie kantienne dans son essence : c'est à cette suprême faculté de *synthèse* comme instance de médiation entre deux termes opposés que la lectrice de Kant a accordé la plus haute importance, encore que ses adversaires n'en fassent aucun cas. Or on sait que le mot d'« enthousiasme » ne figure pas dans le dictionnaire de Kant, mais dans celui de son admiratrice (et aussi dans celui de la Révolution française, comme le remarque encore Gérard Gengembre[263]). Au-delà

---

[259] Madame de Staël, *De l'Allemagne*, *op. cit.*, p. 610.

[260] Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *Œuvres complètes*, série II, *Œuvres littéraires*, tome III, éd. Simone Balayé, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2000, p. 55.

[261] G. Gengembre, « Le romantisme de Madame de Staël, ou enthousiasme et politique », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 116, 2016/1, p. 76. Il ajoute que cette effémination du féminin rejoint la « position rousseauiste et en grande partie révolutionnaire, et plus encore impériale, mais aussi opinion d'Oswald […]. » (*Ibid.*)

[262] Madame de Staël, *De l'Allemagne*, *op. cit.*, p. 610.

[263] G. Gengembre, « L'enthousiasme dans *Corinne ou l'Italie* », dans Christine Planté, Christine Pouzoulet et Alain Vaillant (dir.), *« Une mélodie intellectuelle », Corinne ou l'Italie de Germaine de Staël*, Montpellier, Université Paul-Valéry, « Écritures au singulier », 2000,

d'une analyse objective et impartiale, Mme de Staël s'approprie l'essence de la pensée kantienne en y appliquant cette notion clé de la philosophie qui est la sienne[264].

En ce sens, les objections précitées contre sa propension à soumettre la raison au sentiment plutôt que l'inverse ne semblent pas sans aucun fondement. De fait, cette préférence se devine en filigrane dans les nuances, quoique subtiles, que Mme de Staël apporte pour expliquer les grands philosophèmes kantiens. Soit :

> [P]récisément parce qu'il a reconnu lui-même le raisonnement pour *insuffisant* et pour contradictoire, il devait s'attendre à ce qu'on s'en servirait contre lui […][265].

Et plus loin :

> Une conscience acquise par les sensations pourrait être étouffée par elles, et l'on dégrade la dignité du devoir en le faisant dépendre des objets extérieurs. Kant revient donc sans cesse à montrer que le sentiment profond de cette dignité est la condition *nécessaire* de notre être moral, la loi par laquelle il existe[266].

Tandis que le « raisonnement », ou l'« entendement », comme le dit la traduction courante du *Verstand* kantien, est jugé *insuffisant* d'une part, Mme de Staël relève d'autre part le « sentiment », ou la « sensibilité », comme étant *nécessaire* à la vie morale. Ces deux facultés constituent toutefois, dans le schématisme du philosophe allemand, chacune une condition nécessaire *et* insuffisante. Elles ne se hiérarchisent pas, mais se complètent : « Aucune de ces deux propriétés, dit Kant, n'est préférable à l'autre[267] ». Or, si le système d'« enthousiasme » de Mme de Staël ne vise pas à une hiérarchisation des facultés telle que la veulent établir ceux qui sont soucieux de déloger la « folle du logis », celle-là semble affirmer la primauté de la faculté d'ordre

---

p. 129.

[264] Il n'est pas dans mon propos ici d'examiner la trop large portée de la notion d'« enthousiasme » chez Mme de Staël. À ce sujet, je renvoie à l'analyse globale d'Anne Amend et à l'étude synoptique de Louis Moreau de Bellaing ; Anne Amend, « Le système de l'enthousiasme d'après Mme de Staël », *Le Groupe de Coppet et l'Europe, 1789-1830*, actes du cinquième colloque de Coppet, Tübingen, 8-10 juillet 1993, Lausanne-Paris, Institut Benjamin Constant-Jean Touzot, 1994, p. 269-290 ; Louis Moreau de Bellaing, *L'Enthousiasme de Madame de Staël*, L'Harmattan, « Logiques sociales », 2007.

[265] Madame de Staël, *De l'Allemagne*, *op. cit.*, p. 607. Je souligne.

[266] *Ibid.* Je souligne.

[267] Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, trad. André Tremesaygues et Bernard Pacaud, PUF, « Quadrige », 2014, p. 77.

sensible quand elle constate par exemple en conclusion de *De la littérature* : « [C]e sont les affections qui nous excitent à réfléchir, ce sont elles qui peuvent seules donner à l'esprit une pénétration rapide et profonde[268]. » Pour Mme de Staël, le sentiment est la base de toute réflexion philosophique. On y remarque déjà les deux adjectifs bien différents — *insuffisant* pour « raisonnement » et *nécessaire* pour « sentiment » — avec lesquels l'auteure de *De l'Allemagne* nuancera la signification et le rôle de ces deux facultés kantiennes qu'elle fera donc siennes.

Pour que raison et sentiment soient traités avec autant de sérieux, il faut d'abord relever la sensibilité longtemps tenue à l'écart par le rationalisme cartésien. Ce que sous-entend le choix d'adjectifs staëlien, c'est moins une propension à refouler les facultés de l'entendement que ce souci de revaloriser et d'intellectualiser les affects sensoriels. Souci doublé d'une promotion sociale des femmes, lequel n'est pas dans le programme kantien. En ce sens, Mme de Staël comprend autrement, peut-on dire, le schème de Kant et surtout son principe d'« égalité » des facultés qui permet au sentiment et à la raison de se réconcilier, s'appeler et s'entraider en harmonie.

Mais, quelque lecture qu'elle fasse de la philosophie kantienne, la façon dont Mme de Staël distingue, dans le même livre *De l'Allemagne*, la poésie classique de la poésie romantique paraît d'une telle simplicité méthodique et d'une telle nouveauté sensationnelle que cette grande ligne de démarcation attire alors l'attention quasi exclusive des contemporains, classiques et romantiques. Si bien que le maître mot « romantique » finit par estomper, sinon balayer, la subtilité moins saisissable de ses réflexions philosophiques et morales à travers lesquelles elle s'évertue, au contraire, à réconcilier l'intellect et l'affect. Révoltés contre le détestable classicisme, les partisans du romantisme n'ont pas pu ou voulu deviner que ce double postulat n'est contradictoire qu'en apparence. Tel est par exemple le cas de l'auteur de l'*Essai sur la littérature romantique* publié en 1825. Si son auteur Junius Castelnau remarque à très juste titre ces deux thèses fondamentales de *De l'Allemagne*, il semble toutefois les considérer comme deux choses bien distinctes, sans aucun lien entre elles :

---

[268] Madame de Staël, *De la littérature*, *op. cit.*, p. 421.

> [C]e qui caractérise le talent de cette femme célèbre, c'est ce don de la nature qui semble confondre en elle le jugement avec la sensation même, sans les altérer l'un par l'autre, et lui fait joindre dans ses écrits deux qualités presque opposées, la justesse et la liberté des idées avec la confiante sympathie du cœur. Presque toutes les beautés de la littérature romantique, presque toutes les causes qui militent en faveur de son application, sont indiquées dans cet ouvrage. On y trouve une définition exacte des systèmes classique et romantique ; et si l'auteur, qui ne traitait ce sujet qu'en passant, eût donné quelque développement de plus à ses idées, il est bien probable qu'il eût entraîné la conviction et fixé dès lors l'opinion sur un point tant controversé depuis[269].

Mme de Staël aurait-elle pu prévenir la querelle littéraire, plutôt que de la provoquer, voire de l'attiser, si elle avait davantage développé la théorie des systèmes classique et romantique dont elle s'est bornée à tracer l'esquisse ? Qu'aurait-elle dit de la folie croissante de ce débat romantique au cours des années 1820, où son nom sera cité en exergue comme étant celui, ni plus ni moins, de qui divisa le monde en deux régions, Nord et Sud, en deux périodes, celles d'avant et d'après Jésus-Christ ? De fait, des acteurs de ce débat, Victor Hugo comme Ulric Guttinguer, Louis-Simon Auger comme Théophile Foisset, ne verront en elle que le porte-étendard du « romantisme », sans aucun égard pour son appel insistant à la synthèse kantienne du rationnel et du sensible. En d'autres termes, la querelle romantique qui va s'envenimer au lendemain de la mort de Mme de Staël, finit par réduire le livre *De l'Allemagne* — ses « six années d'études et de travaux[270] », comme elle-même le dit — à ces quelques pages où elle distingue la poésie romantique de la poésie classique, voire à ce seul mot-étiquette de « romantique », qui veut dire tout simplement *apr. J.-C.* : il ne serait pas exagéré de dire que c'est tout ce que la génération suivante doit à leur « *grand'maman*[271] ». Ainsi, dans les années 1820, se remémore-t-on *De l'Allemagne* en tant que genèse de cette *opposition* littéraire, aucun rôle de réconciliateur n'étant attendu de cet ouvrage mis au

---

[269] J. Castelnau, *Essai sur la littérature romantique*, *op. cit.*, p. 163-164.

[270] Lettre de Madame de Staël à Charles Villers, 21 octobre 1820, dans Madame de Staël, Charles de Villers, Benjamin Constant, *Correspondance*, éd. Kurt Kloocke, Frankfurt, Peter Lang, 1993, p. 116.

[271] À ce sujet, Stéphanie Tribouillard entreprend une analyse détaillée de la réception de l'œuvre de Mme de Staël dans la première moitié du XIX^{e} sicèle. Stéphanie Tribouillard, *Le Tombeau de Madame de Staël. Le discours de la postérité staëlienne en France (1817-1850)*, Genève, Slatkine, 2007.

pilon, d'ailleurs, comme le livre *opposé* à l'intérêt national[272].

Ce dont les tenants de l'idéalisme allemand ont fait le procès, c'est la doctrine des philosophes sensualistes et empiriques, et non pas la philosophie elle-même. Au contraire, à cheval sur deux époques et deux épistémologies — celle des Lumières et celle du romantisme à venir — ces germanistes, à commencer par Mme de Staël, ont assumé la grande tradition des pensées philosophiques du siècle dernier en la réconciliant avec les sentiments religieux pour en faire une nouvelle philosophie, « philosophie de l'âme ». Tout compte fait, tel est l'apport fondamental de Mme de Staël, comme le note très justement Cyprien Desmarais :

> Jusque-là on s'était beaucoup occupé en France de la philosophie scolastique qui n'apprend rien, et d'une sorte de philosophie anti-religieuse qui fait tout oublier ; mais la philosophie de l'âme, celle qui enseigne bien des choses, parce qu'elle prend son point de départ en nous-mêmes et dans notre sensibilité, pour rechercher ensuite le rapport entre

[272] Que Mme de Staël, malgré l'importance de ses réflexions esthétiques, n'ait servi que de prête-nom dans cette affaire pourrait s'expliquer par plusieurs raisons, dont certaines sont évoquées plus haut ; par le chauvinisme (qui a dénoncé son ouvrage comme « anti-français »), par la misogynie notamment en matière intellectuelle (contre quoi elle a dû écrire)… Dans son article de 1835, Sainte-Beuve se pose la même question et l'explique par une raison politique et idéologique : puisque les tenants de la nouvelle école sont alors en majorité les royalistes catholiques, ils ne se prêtent guère aux innovations littéraires qu'a voulu inspirer Mme de Staël, partisane libérale et fidèle à « une religion qui n'habite pas assez le ciel », pour parler comme Paul Bénichou (*Sacre de l'écrivain*, *Romantisme français*, *op. cit.*, t. 1, p. 221.) : en deux mots, le mari n'écoute pas la femme dont il a idéologiquement divorcée. Ce long passage où Sainte-Beuve explique l'accueil tiède de *De la littérature* vaut également pour celui de *De l'Allemagne*, ouvrage publié à l'aube de la Restauration : « On a souvent fait la remarque du désaccord frappant qui règne entre les principes politiques avancés de certains hommes et leurs principes littéraires opiniâtrement arrêtés. Les libéraux et républicains se sont toujours montrés assez religieusement classiques en théorie littéraire, et c'est de l'autre côté qu'est venue principalement l'innovation poétique, l'audace brillante et couronnée. Le livre *de la Littérature* était destiné à prévenir ce désaccord fâcheux, et l'esprit qui l'a inspiré aurait certes porté fruit à l'entour, si les institutions de liberté politique, nécessaires à un développement naturel, n'avaient été brusquement rompues, avec toutes les pensées morales et littéraires qui tendaient à en ressortir. En un mot, des générations jeunes, si elles avaient eu le temps de grandir sous un régime honnêtement directorial ou modérément consulaire, auraient pu développer en elles cette inspiration renouvelée, poétique, sentimentale, et pourtant d'accord avec les résultats de la philosophie et des lumières modernes, tandis qu'il n'y a eu de mouvement littéraire qu'à l'aide d'une réaction catholique, monarchique et chevaleresque, qui a scindé de nobles facultés dans la pensée moderne : le divorce n'a pas cessé encore. » (Sainte-Beuve, « Madame de Staël », *Portraits de femmes*, éd. Gérald Antoine, Gallimard, « Folio classique », 1998, p. 156-157.)

celle-ci et le monde intellectuel et physique ; cette philosophie n'avait point été cultivée[273].

Reliant la philosophie et la religion en vertu de la sensibilité, Mme de Staël relie dans le même geste les deux siècles que les contre-révolutionnaires veulent distinguer l'un de l'autre pour en finir avec l'esprit antireligieux. Avec Mme de Staël, le romantisme français se trouvait à un carrefour important de son évolution. Comme le dit Sainte-Beuve, dans les théories staëliennes demeurait une condition de possibilité pour un romantisme autre. Toutefois, là où Mme de Staël entrevoyait une espèce de continuité historique, morale et littéraire, le débat romantique cherchait la rupture. Le dénouement du drame ainsi retardé à jamais, drame de longue date qui se joue entre la raison et le sentiment, leur opposition persistant tout au long de l'époque romantique, voire jusqu'à nos jours.

2. La naissance de *La Muse française* ou la logomachie romantique

Mme de Staël est morte en 1817. Sur sa tombe, la postérité a inscrit en épitaphe seul le mot de « romantique ». Le reste a été enterré pour mieux continuer la guerre littéraire. Les reliques staëliennes — et kantiennes — qui s'appellent « synthèse » enfouies dans l'oubli, le débat romantique se poursuit sur fond de « dualisme » dont les composantes vont varier périodiquement, comme le dit Michel Brix en concluant ses études romantiques : « Dans l'arène esthétique du romantisme, il n'y eut ni vainqueurs ni vaincus, mais seulement l'expression toujours renouvelée des mêmes oppositions[274]. »

Il est temps d'examiner de près la situation des romantiques dans les années 1820. En 1823 est fondée la revue *La Muse française*. Parmi ses collaborateurs, on compte

[273] C. Desmarais, *De la littérature française au dix-neuvième siècle considérée dans ses rapports avec les progrès de la civilisation et de l'esprit national*, Tenon, 1833, p. 166.
[274] Michel Brix, *Le Romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Éditions Peters / Société des études classiques, Louvain – Namur, « Collection d'études classiques », 1999, p. 278.

des écrivains royalistes connus aujourd'hui comme romantiques : Hugo, Vigny, Émile Deschamps, etc. Dans le manifeste de la revue intitulé « Nos doctrines », paru dans la septième livraison de janvier 1824, Alexandre Guiraud énonce, à l'instar de Mme de Staël et de tant d'autres, la distinction entre les deux littératures : la littérature classique est dite *littérature de la vérité absolue*, la littérature moderne *littérature de la vérité relative*. Vérité absolue car, selon lui, l'œuvre classique est exempte de la subjectivité de l'écrivain ; vérité relative, parce que l'œuvre moderne est le fruit même de celle-là : « Prenons donc, continue-t-il, ces compositions modernes chacune à part, et n'en faisons ni un *genre*, ni une *école* […][275]. »

Il faut noter que Guiraud plaide pour le christianisme dans ce prospectus, prenant les *Confessions* de saint Augustin et les écrits de François de Sales pour les « révélations » de la littérature relative, individuelle et, pour tout dire, « moderne ». Quant à ses conceptions religieuses, malgré le zèle avec lequel il condamne le « mélange adultère d'irréligion et de monarchie[276] », elles ne sauraient s'accommoder avec celles de l'Institut pour qui l'usage « individuel » du christianisme risquerait de la dérouter vers l'anarchie du protestantisme. Naturellement, Guiraud s'attaque au positivisme du siècle des Lumières qui ne fait aucun cas des sentiments religieux, et partant, de la poésie :

> Mais la religion, que sous le rapport littéraire on peut appeler, je crois, la *poésie de cœur*, […] est en butte aux soupçons et aux attaques de beaucoup d'esprits ombrageux qui ne veulent voir en elle que l'alliée du pouvoir, tandis qu'elle en est la source. Les hommes qui professent de tels principes, s'arment de nouveau, contre un danger illusoire, de la philosophie du XVIII^e^ siècle, et veulent ramener avec elle l'esprit d'analyse et de raisonnement, si funeste à toutes les inspirations […]. La lutte n'est donc pas engagée entièrement à son sujet entre deux partis politiques ; elle existe entre ceux qui veulent croire quelquefois à leur cœur, et ceux qui, ne croyant qu'à leur raison ou à leur mémoire, ne se fient qu'aux routes déjà tracées, dans le domaine de l'imagination ; on pourrait même dire, entre le XVIII^e^ et XIX^e^ siècle[277].

[275] Alexandre Guiraud, « Nos doctrines », *La Muse française*, *op. cit.* t. 2, p. 7.
[276] *Ibid*., p. 23.
[277] *Ibid.*, p. 23.

La question de la religion étant avant tout la question de la croyance et du cœur, Guiraud cherche à écarter tout ce qui relève de l'idéologie politique de ce débat qui divise les milieux littéraires. En effet, l'« Avant-propos » de *La Muse française* déclarait qu'elle allait garder l'entier détachement sur le plan politique : « Dans aucune circonstance, nos jugements littéraires ne seront dictés par notre conscience politique, ni souillés par la moindre apparence d'une personnalité ; nous ne connaissons que les livres, bons ou mauvais […][278]. »

De plus, *La Muse française* ne se montre pas disposée à rivaliser avec d'autres journaux et revues qui s'imposent comme « les *pères* de la critique[279] » : « [S]'il est difficile d'entrer en concurrence avec eux dans la direction qu'ils ont adoptée, d'autres sentiers se présentent, que l'on peut tenter avec l'espoir d'être utile, et du moins sans la crainte de les y rencontrer[280]. »

Ces convictions pacifistes ou utopistes même font de *La Muse française* un cas singulier dans la presse des années 1820, caractérisée avant tout par l'esprit « critique ». En fait, elles sont hautement stratégiques, ainsi que l'abandon du mot « romantique » que l'on examinera plus bas. Si le groupe de *La Muse française* veut ainsi esquiver d'entrée de jeu les débats avec « d'habiles et ardents défenseurs qui n'ont jamais laissé passer une hérésie sans la foudroyer[281] », c'est qu'il juge inopportun de combattre de front ces « *pères* de la critique ».

Pour revenir à la distinction des deux littératures proposée par Guiraud, deux choses sont à remarquer : il refuse, d'une part, la dogmatisation de l'« école » romantique, et d'autre part, il invente une dénomination « vérité absolue/vérité relative » en lieu et place des mots à la mode « classique/romantique ». Sur ce deuxième point, notons le *non-dit* du mot « romantique », notamment dans ce manifeste même de *La Muse française*, laquelle sera qualifiée par les historiens d'« organe officiel du premier

[278] « Avant-propos », *La Muse française*, *op. cit.*, t. 1, p. 5-6.
[279] *Ibid.*, p. 4.
[280] *Ibid.*, p. 4-5.
[281] *Ibid.*, p. 4.

groupe romantique[282] » ou de revue où « le romantisme royaliste se déclara enfin sans ménagements[283] ».

Émile Deschamps élude lui aussi l'usage des termes classique/romantique, les résumant à la querelle entre « âme prosaïque » et « esprit poétique[284] ». Comme le suppose Léon Séché[285], la réticence paraît ici à dessein. Si on y examine les rares occurrences de « romantique », cette revue semble prendre le maximum de précautions, employant le mot comme s'il n'appartenait pas à son vocabulaire, c'est-à-dire comme *par ouï-dire* : elle multiplie des détours tels « écrivains *qu'on a traités de* romantiques » et « littérature *qu'on dit* romantique », etc.

En réalité, il faut le dire, cet euphémisme s'emploie de manière beaucoup plus générale dans les années 1820 aussi souvent chez les romantiques que chez les classiques. Bref, le romantisme est une « rumeur » : il se voit modelé, exagéré ou défiguré d'une main à l'autre, sans que personne n'en revendique la propriété. Ce qui ajoute encore à son vague et d'où la pertinence de *ne pas* définir le romantisme.

Toutefois, que les écrivains entre autres de *La Muse française* renient eux-mêmes l'école romantique et recourent eux aussi à la rhétorique du *(n)on-dit* permet, plutôt que de qualifier hâtivement cette revue de siège du romantisme, d'émettre un constat : le mot « romantique » est une entrave pour les romantiques eux-mêmes.

Deux raisons à cela : premièrement, on note la dégradation du mot. Défenseur du romantisme royaliste sous la Restauration, Cyprien Desmarais fait le point à cet égard dans son *Essai sur les classiques et les romantiques* : « [L]e *romantique* est venu à être le nom d'une école. Aujourd'hui il a dépassé ce terme : aux yeux de la plupart des gens, il n'exprime guère plus que les abus de cette même école[286]. » Ou bien, pour Victor

---

[282] J. Marsan, « Introduction », *ibid.*, p. V.
[283] P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *Romantisme français*, *op. cit.*, t. 1, p. 271.
[284] É. Deschamps, « La guerre en temps de paix », *La Muse française*, *op. cit.*, t. 2, p. 263-279.
[285] L. Séché, *Le Cénacle de la Muse française 1823-1827*, *op. cit.*, p. 76. Selon lui, c'est Charles Nodier qui explique et défend le premier le mot « romantique » dans son article « De quelques logomachies classiques », paru dans la dixième livraison d'avril 1824. Sur la réticence du mot « romantique », voir aussi Bernard Degout, « La société des Bonnes-Lettres. Introduction aux débats sur le Romantisme français », *Mémoire*, n° 8, 1989, p. 27.
[286] C. Desmarais, *Essai sur les classiques et les romantiques*, *op. cit.*, p. 11.

Hugo, il est l'un des « mots vagues que chacun définit au besoin de ses haines ou de ses préjugés, et qui ne servent de raisons qu'à ceux qui n'en ont pas[287]. » Nombre d'anathèmes ainsi lancés par les antiromantiques ont fini par dégrader la valeur du terme « romantique » si bien qu'il ne peut plus servir que de manière négative.

« [L]es *on dit* de la veille sont souvent contredit [*sic*] par les *on dit* du lendemain », lit-on dans *La Pandore*[288]. Tant de définitions les plus opposées se trouvent ainsi rassemblées dans ce mot, déplore Émile Deschamps, « que la grande majorité du public nous croit des monstres […][289]. » Historique et actuel, moyenâgeux et ultramoderne, indépendant et sectaire, larmoyant et rigolard, sublime et grotesque, pittoresque et antinaturel, abstrait et matériel, idéaliste et décadent, divin et infernal, catholique et protestent, national et étranger, royaliste et libéral… La liste des antithèses n'est, en effet, jamais close.

Ensuite, pour expliquer la deuxième raison, je me réfère toujours à la préface des *Nouvelles Odes*. Dans la version la plus fameuse de 1824, Hugo exprime son indifférence teintée d'hostilité à la présente querelle qui ne fait que du bruit :

> Abandonnons enfin cette question de mots, qui ne peut suffire qu'aux esprits superficiels dont elle est le risible labeur. Laissons en paix la procession des rhéteurs et des pédagogues apporter gravement de l'eau claire au tonneau vide. Souhaitons longue haleine à tous ces pauvres Sisyphes [*sic*] essoufflés, qui vont roulant et roulant sans cesse leur pierre au haut d'une butte ;
>
> *Palus inamabilis undâ*
> *Alligat, et novies Styx interfusa coercet.*
>
> Passons, et abordons la question de choses, car la frivole querelle des *romantiques* et des *classiques* n'est que la parodie d'une importante discussion qui occupe aujourd'hui les esprits judicieux et les âmes méditatives[290].

---

[287] Victor Hugo, « Préface » [1824] des *Nouvelles Odes*, *Œuvres complètes*, « Poésie I », Robert Laffont, « Bouquins », 2002, p. 57.
[288] *La Pandore*, 23 juillet 1823.
[289] É. Deschamps, « La guerre en temps de paix », *La Muse française*, *op. cit.*, t. 2, p. 275.
[290] V. Hugo, « Préface » [1824] des *Nouvelles Odes*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Poésie I », p. 58-59.

Tandis que les classiques et les romantiques s'acharnent à définir le mot, Hugo, qui reniait dès l'adolescence la distinction entre les deux écoles[291], est l'un des premiers à noter que l'essentiel ne réside pas dans les « mots » mais dans les « choses ». Les mots « classique/romantique », devenus une fois pour toutes le slogan politique impliquant respectivement libéraux et royalistes, ne sont plus aptes à circonscrire la question littéraire puisqu'« en littérature, comme en toute chose, il n'y a que le bon et le mauvais, le beau et le difforme, le vrai et le faux[292]. » *La Muse française* se met à l'unisson avec le poète des *Nouvelles Odes*, déclarant l'autonomie de la littérature dans l'« Avant-propos » paru quelques mois avant cette fameuse préface de Hugo. Relisons la phrase que j'ai citée *supra* : « Dans aucune circonstance, nos jugements littéraires ne seront dictés par notre conscience politique, ni souillés par la moindre apparence d'une personnalité ; nous ne connaissons que les livres, bons ou mauvais […][293]. »

Entre cet « Avant-propos » et la préface de Hugo, l'influence paraît mutuelle. Citée plus haut déjà, cette déclaration prétend à une impartialité sans pareil, soulignons-le, dans la presse de l'époque où l'idéologie politique veut percer sous le moindre sujet littéraire ; encore que les collaborateurs de *La Muse française* ne réalisent pas pour autant une coalition unanime et cohérente — d'où son sabordage — la conversion politico-littéraire n'ayant rien d'étonnant sous la Restauration où les plateaux de la balance, ultras et libéraux, comme l'a clairement montré Pierre Rosanvallon[294], ne cessent d'osciller en quête de la Charte.

3. La mort de *La Muse française* ou le retour au dualisme staëlien

À la fin de la première partie, on a examiné le discours antiromantique d'Auger. Un mois après ce discours, qui semble viser implicitement *La Muse française*, Émile

[291] Voir B. Degout, *Le Sablier retourné*, *op. cit.*, p. 310.
[292] V. Hugo, « Préface » [1824] des *Nouvelles Odes*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Poésie I », p. 57.
[293] « Avant-propos », *La Muse française*, *op. cit.*, t. 1, p. 5-6.
[294] Pierre Rosanvallon, *La Monarchie impossible. Les Chartes de 1814 et 1830*, Fayard, « Histoire des constitutions de la France », 1994.

Deschamps se doit de riposter au nom de la revue. Parmi les collaborateurs de *La Muse française*, il serait le seul qui ait assisté à la fameuse séance publique de l'académicien[295]. Paru dans la onzième livraison, le titre de son article « La guerre en temps de paix » témoignerait bien de la nature de ce discours académique dont la griffe se dissimule sous une peau de politesse. Redoutant « qu'une bulle d'excommunication allait éclater sur [sa] tête[296] », Deschamps s'étonnera au contraire de la modération avec laquelle Auger choisit ses paroles pour à la fois prohiber et tolérer le romantisme :

> Le sage académicien a proclamé des principes sévères, mais n'a point cherché, comme nos ennemis l'espéraient, à en faire de pénibles applications. Il s'est plu, au contraire, à distinguer, dans les mêmes *romantiques*, le talent qu'il aime des systèmes qu'il condamne ; si quelques saillies piquantes ont égayé tout le monde, elles ne pouvaient du moins blesser personne : beaucoup d'éclairs et fort peu de coups de tonnerre, voilà de quoi raccommoder avec les orages. Il est impossible, en un mot, de faire d'une manière plus loyale une guerre qui pourrait être plus juste[297]……

Ce témoignage direct met en relief le talent d'équilibriste d'Auger et permet de relativiser, encore une fois, l'impression d'intolérance sectaire que les mauvaises langues veulent attribuer à son discours de 1824. Quant à l'avertissement lancé par l'académicien à une certaine audace romantique, Deschamps le juge même salutaire, et c'est moins par le souci diplomatique que parce qu'il n'est pas un révolutionnaire. S'il est connu notamment comme traducteur de Schiller, Goethe et Shakespeare, son cosmopolitisme littéraire n'exclut pourtant pas le goût du classicisme français qui ne diffère guère de celui d'Auger. Quelle différence y a-t-il de l'exhortation que ce dernier adressait aux jeunes romantiques à ces conseils que Deschamps leur donne à son tour pour serrer la bride : « On ne saurait trop les encourager dans leurs efforts, mais en même temps on ne saurait trop leur répéter qu'à côté de l'imagination qui crée, doit

[295] « Voilà que sur ces entrefaites l'*Institut* fait annoncer une séance solennelle où, devant les quatre Académies rassemblées, on entendra un réquisitoire contre le romantisme. Toute la *Muse française* s'enfuit à la campagne ; je restai seul ; et rassuré par ma propre obscurité, je me présentai dans l'enceinte redoutable, avec un front serein, parce qu'il est inconnu. » (É. Deschamps, « La guerre en temps de paix », *La Muse française*, *op. cit.*, t. 2, p. 276.)
[296] *Ibid.*, p. 277.
[297] *Ibid.*

toujours se trouver le goût qui conserve, et que les chants de la muse moderne ont besoin, pour triompher, d'être reproduits sur le bel instrument des Racine et des Boileau[298]. » Il ne serait pas exagéré de dire que Deschamps joue le rôle d'un académicien au sein même de *La Muse française* ; l'un de ses pseudonymes, « jeune moraliste », en dit long sur la position aussi ambivalente que paradoxale qu'il fit sienne dans cette revue[299].

Lui seul, il est vrai, put riposter aux foudres académiques de 1824[300]. Mais si son pseudonyme à valeur d'oxymore le distingue d'emblée de l'école classique, ce « jeune moraliste » préfère, pour réagir, l'agilité d'esprit à l'agressivité ouverte d'un Stendhal. Maurice Levaillant explique musicalement son caractère : « [D]ans le chœur romantique, où abondent les clairons, les violons, les cors et les harpes, c'est lui qui fait entendre la guitare et la mandoline…[301] »

Il n'en reste pas moins que « [l]a courtoisie et l'amabilité chez Deschamps n'exclurent pas le courage[302] », comme le dit Henri Girard. Deschamps sait jouer la partie sous la table. Au terme de sa réponse à Auger, il ne manque pas de glisser un trait d'ironie dans le geste même de réconciliation :

> Quand aux genres *classique* et *romantique*, comme l'entendent les *prosaïques* qui n'y entendent rien, l'un est mort et enterré avant que nous ne soyons nés, l'autre n'existe

---

[298] É. Deschamps, « *Les Romances du Cid* », *La Muse française*, *op. cit.*, t. 1, p. 244.

[299] Henri Girard résume la personne d'Émile Deschamps chez qui se réconcilient ces deux penchants *a priori* inaccordables : « Entendez le mot *romantique* au sens de poésie et de lyrisme, laissez au mot *classique* son beau sens de fine culture et de goût délicat et pur, et vous aurez, si vous réunissez ces synonymes, qui ne se font qu'en apparence antithèse, de *poésie* et de *goût*, la définition des qualités d'esprit d'Émile Deschamps […]. » (H. Girard, « Introduction I. Vie et œuvre d'Émile Deschamps », dans É. Deschamps, *Un manifeste du romantisme*, *op. cit.*, p. XVII.)

[300] *La Muse française* fut pourtant disposée, annonçait Deschamps dans sa réponse à Auger, à continuer à harceler ce dernier, ce qui fut interrompu pour jamais par la mort tragique de Byron survenue en avril 1824. Deschamps explique la raison de cette trêve imposée dans la douzième livraison de juin qui fut, hélas, le dernier numéro de la revue : « La *Muse française* devait répondre dans cette livraison au discours de M. Auger, mais elle ne peut que pleurer et chanter Byron. Qui oserait poursuivre une discussion sous des cyprès ! » (S. de Fontenelle [É. Deschamps], « Revue poétique », *La Muse française*, *op. cit.*, t. 2, p. 310.)

[301] Maurice Levaillant, « Émile Deschamps et les littérature étrangères », *La Muse française*, 9^{e} année, n^{o} 8, 1930, p. 563.

[302] H. Girard, « Introduction II. Un théoricien du romantisme », dans É. Deschamps, *Un manifeste du romantisme*, *op. cit.*, p. XLVII.

> pas, et ne peut pas exister. La querelle qu'on a suscitée à ce sujet est donc toute fantastique ; c'est une guerre de cadavre à fantôme : il n'y aura personne de tué[303].

Ces dernières phrases renvoient directement au diagnostic caustique d'Auger : le romantisme est un « fantôme ». Deschamps rétorque avec une ironie non moins piquante que si le romantisme n'a guère de réalité, le classicisme a vécu. Son but n'est pourtant pas de mener la bataille contre ce dernier mais de repenser la question « littéraire » en tant que telle en dehors de ce binarisme dominant : « Ces discussions, lance-t-il, lorsqu'elles sont franches et polies, doivent être regardées comme le triomphe et la vie des *Lettres*[304]. » Aussi renvoie-t-il dos à dos — à l'instar de Victor Hugo dans sa préface 1824 des *Nouvelles Odes* — ces deux mots inutiles, malsains même, de « classique » et « romantique » car ils ne sont précisément que des « mots », qui plus est, politiquement fort connotés. Les collaborateurs de *La Muse française* concourent à se dégager ainsi de la querelle futile des classiques et des romantiques afin de pouvoir parler non des « mots » mais des « choses » de la littérature.

Or, choisir entre mots et choses, c'est choisir entre théorie et œuvre. En 1824, une nouvelle de Mme de Duras intitulée *Ourika* remporte un grand succès. Dans cette œuvre qui raconte la vie d'une Sénégalaise amenée en France, Émile Deschamps voit ce qui saurait faire une percée dans l'impasse du présent débat moins littéraire que politique et soldé par une pure « logomachie » :

> Certes, l'originalité du sujet, le *pittoresque* des tableaux, la jeunesse du style, se trouvent réunis dans cette *nouvelle* vraiment neuve, de manière à mériter, autant que possible, toutes les colères classiques, et cependant elle n'a rencontré que des adorateurs, et jamais le mot de *romantique* n'a été prononcé autour d'elle. Le charme qui règne dans cette délicieuse production, semble l'avoir placée en dehors de toutes les discussions littéraires. On dirait que la charmante *Ourika* a voulu faire comme ces oiseaux de son pays, qui s'assurent toujours un ciel pur en volant plus haut que l'orage[305].

---

[303] É. Deschamps, « La guerre en temps de paix », *La Muse française*, *op. cit.*, t. 2, p. 279.
[304] *Ibid.*, p. 279.
[305] *Ibid.*, p. 275-276. Il est vrai que cette œuvre fut accueillie avec une bienveillance plus ou moins universelle. Même une revue plutôt hostile à la nouvelle école comme les *Annales de la littérature et des arts* ne tarit pas d'éloges, quoique avec quelques petites piques. Voir C. J., « *Ourika* », *Annales de la littérature et des arts*, t. 15, 1824, p. 14-18.

N'existe-t-il pas des œuvres, ni classiques ni romantiques, que l'on pourrait dire tout bêtement « bonnes » ? Par-delà la dispute frivole pour le territoire entre les deux camps, par-delà la chasse aux romantiques, l'élévation d'*Ourika* aurait fait entrevoir à Émile Deschamps l'idéal tel qu'il se le fixe. Piégé dans les discours hautement politisés, il ne peut que lever un regard envieux vers ces oiseaux au vol sublime. Reconnue à son corps défendant comme « quartier-général des romantiques[306] », cette revue avait pourtant quelques collaborateurs motivés par « un besoin de sincérité littéraire[307] » pour reprendre les mots de Jules Marsan, et dont le but était de dépolitiser la critique littéraire, loin de l'étiquette connotée « romantique ».

Cependant, l'envol de *La Muse française* ne sera pas celui d'*Ourika* mais celui de l'éphémère. En avril 1824, soit peu après la publication des *Nouvelles Odes*, l'Académie française entre en lice. Le discours d'Auger sonnera le glas du groupe de *La Muse française*. Seulement deux mois après cette intervention, la revue se saborde, faisant cas de la candidature à l'Institut d'un des fondateurs, Alexandre Soumet. Cet aîné de 38 ans fait entendre raison au jeune poète des *Odes* qui voulait continuer la revue : « Je prends de l'âge, je voudrais être de l'Académie[308]. » Il lui fallait montrer patte blanche : l'Académie française exigeait, en échange du fauteuil, la mort de *La Muse*. C'est donc cette « institution littéraire » qui a mis fin, de manière directe et indirecte, à la recherche de *La Muse française* d'une littérature pure, nouvelle mais injustement traitée de « romantique ».

En réalité, il s'en faut de beaucoup qu'Auger fasse preuve d'intransigeance, on l'a vu, face aux jeunes « romantiques ». Mais, point capital, et dont on ne saurait négliger l'importance, l'Académie française a malgré tout officialisé son jugement sur le romantisme. Immédiatement annoncé dans presque tous les journaux, royalistes ou libéraux, cet « événement » a poussé les romantiques à la révolte spontanée, même ceux qui cherchaient par tâtonnement à dépolitiser la littérature.

---

306 É. Deschamps, « La guerre en temps de paix », *La Muse française*, *op. cit.*, t. 2, p. 265.
307 J. Marsan, *La Bataille romantique*, *op. cit.*, t. 1, p. 99.
308 *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, éd. Annie Ubersfeld et Guy Rosa, Plon, « Les Mémorables », 1985, p. 370. Sur la candidature de Soumet à l'Académie et la réaction de Hugo, voir *ibid.*, p. 369-371 ; Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, Fayard, t. 1, 2001, p. 277-280.

Ce brûlot lancé par l'Académie, et dont l'impact s'amplifie par l'effet médiatique, force les romantiques à relancer la fameuse bataille des classiques et des romantiques, c'est-à-dire une bataille de nature purement politique. Pour le dire autrement, le discours d'Auger et surtout ses échos[309] imposent à ces jeunes poètes un grave recul de la question de « choses » à celle de « mots », contrairement à la profession de foi hugolienne. C'est Stendhal qui se lèvera en 1825 avec son deuxième *Racine et Shakespeare*, quelques mois après la fondation du *Globe*. La révolte des romantiques contre l'école classique, libéraux cette fois, témoigne bien du caractère réactif du romantisme français.

[309] Pour n'en citer qu'un exemple, le membre de l'Institut et collaborateur de *La Muse française*, Baour-Lormian fait volte-face suite à la diatribe d'Auger, et se moque de ses anciens camarades en ces vers pour le moins acerbes :

> Quel est donc votre espoir ? AUGER, d'un coup de foudre
> A frappé votre *Muse* et l'a réduite en poudre :
> Tout Paris a pu voir ses disciples en deuil
> De romantiques pleurs arroser son cercueil ;

(P. Baour-Lormian, *Le Classique et le Romantique*, *op. cit.*, p. 18.)

Chapitre V
Émile Deschamps et la question du style

1. Qu'est-ce que la raison romantique ?

Avant de passer à l'enquête sur le romantisme libéral qui occupera une position dominante dans la deuxième moitié des années 1820, demeurons un moment avec le survivant de *La Muse française*. Quelques années après sa parution dans la pénultième livraison de la revue, Émile Deschamps reprend et développe son article de 1824 dans lequel il réfute l'accusation d'Auger. Aboutissement de ses idées sur la poésie contemporaine, la fameuse préface des *Études françaises et étrangères*, recueil des traductions de la poésie allemande et espagnole et de ses propres poèmes qu'il fait paraître en 1828, est envisagée par certains des historiens comme l'un des plus grands « manifestes » du romantisme : pour Henri Girard entre autres, ce texte s'impose comme le manifeste de la « poésie » romantique, qui peut égaler par son importance même la préface de *Cromwell,* celui du « théâtre » romantique[310]. Des contemporains du poète, d'ailleurs, ne disaient pas autre chose, quoique parfois sur un ton diamétralement opposé : « Cette préface est un nouveau manifeste *romantique* (il faut bien l'appeler par son nom, puisque l'auteur en donne l'exemple) ; c'est un véritable appendice de l'*admirable préface* de M. Victor Hugo[311] ». La comparaison a entre autres raisons, son volume disproportionné : « Cette préface a soixante pages ! Quelle formi-

[310] H. Girard, « Introduction I. Vie et œuvre d'Émile Deschamps », in É. Deschamps, *Un manifeste du romantisme*, *op. cit.*, p. XVII.

[311] F. C., « *Études françaises et étrangères*, par M. Émile Deschamps », *Annales de la littérature et des arts*, t. 34, 1829, p. 68. Selon José-Louis Diaz, c'est Henri Girard qui a qualifié le premier cette préface de « manifeste » dans sa réédition de 1923 (José-Louis Diaz, « "Manifestes" romantiques », *Revue des sciences humaines*, n° 295, 2009, p. 95.), mais ce texte est reconnu comme tel dès sa publication en 1829. Encore Diaz a-t-il raison quand il ajoute ces précisions à sa définition du « manifeste au sens réactionnaire » : « Dans ce cas-là, d'ailleurs, ce n'est pas en général l'auteur lui-même qui qualifie son texte de "manifeste", mais ses adversaires. Et s'ils le font, c'est pour dénoncer la violence systématique du texte ainsi désigné, en mettant l'accent sur les connotations militaires du mot. » (*Ibid.*, p. 85.) C'est bien sur ce ton que l'auteur de cet article des *Annales* traite la préface de Deschamps et celle de Hugo de « manifeste *romantique* ».

dable escorte pour un léger bagage poétique[312] ! », ainsi persiflent les *Annales de la littérature et des arts*. Mais, avant de la rapprocher de cette fameuse préface hugolienne, il faut constater, puisque celle-ci a pour ébauche l'article de 1824, qu'elle laisse entendre l'écho de la fameuse préface des *Nouvelles Odes* (1824) dans ces phrases préliminaires où Deschamps oppose une ferme fin de non-recevoir au mot « romantique » en postulant

> qu'il n'y a réellement pas de *romantisme*, mais bien une littérature du dix-neuvième siècle ; et en second lieu, qu'il n'existe dans ce siècle, comme dans tous, que de bons et de mauvais ouvrages, et même, si vous le voulez, infiniment plus de mauvais que de bons. Maintenant que les *non-sens* des dénominations ont disparu, il sera facile de s'entendre[313].

Délaissant le dualisme politiquement orienté du classique et du romantique pour un manichéisme purement esthétique, Deschamps reprend la déclaration hugolienne, communément partagée alors par le groupe de *La Muse française* : « En littérature, comme en toute chose, il n'y a que le bon et le mauvais, le beau et le difforme, le vrai et le faux[314]. » De même, c'est toujours le Victor Hugo de 1824 qui s'exprime dans ces lignes : « On a défini tant de fois le *Romantisme* que la question est bien assez embrouillée comme cela sans que nous l'obscurcissions encore par de nouveaux éclaircissements[315]. » De la surabondance des définitions du mot « romantique » et de l'embrouillement sémantique qui en découle, on a proposé déjà quelques exemples. Le poète des *Nouvelles Odes* pointait en effet ce paradoxe, vulgarisé jusqu'à être élevé au rang de doxa, sur la définition du romantisme : plus on essaie de le définir, plus il échappe ; si bien qu'« il cherche la lumière bien plus qu'il ne l'apporte[316] », propose Hugo, dans ce débat romantique.

---

[312] F. C., « *Études françaises et étrangères* », *Annales de la littérature et des arts*, *op. cit.*, p. 67.
[313] É. Deschamps, *Études françaises et étrangères*, Urbain Canel, 1828, p. VI.
[314] V. Hugo, « Préface » [1824] des *Nouvelles Odes*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Poésie I », p. 57.
[315] É. Deschamps, *Études françaises et étrangères*, *op. cit.*, p. V.
[316] V. Hugo, « Préface » [1824] des *Nouvelles Odes*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Poésie I », p. 57.

À lire ces premières lignes de la préface des *Études françaises et étrangères*, il est non moins aisé d'y entendre l'écho du discours d'Auger : « le romantisme n'existe pas ». En professant ainsi, Auger s'efforçait de réconcilier les deux partis. Deschamps a pu y discerner cette intention et se met d'accord avec l'académicien sur ce point pour le moins, en reprenant le verdict de ce dernier : « il n'y a réellement pas de *romantisme* ».

Mais s'impose alors un problème *a priori* insoluble : est-il légitime de qualifier ce texte de manifeste du « romantisme », comme le feront un peu à la hâte certains historiens, quand précisément ce mot est récusé par son auteur ? Pour poser la question en d'autres termes, on ne doit ni ne peut compter cette préface parmi les manifestes possibles du romantisme sans interpréter ce geste de négation.

Il faut admettre sans tarder, cependant, que cet apparent paradoxe n'en est nullement un. Si un paradoxe se définit comme ce qui heurte la raison, cette négation du mot « romantique » ne heurte aucunement la « raison » romantique ; au contraire, elle la dit de manière on ne peut plus claire. En d'autres termes, abandonner le mot « romantique » ne revient guère à renier sa foi romantique, et s'il faut l'abandonner, c'est qu'il s'est réduit à une étiquette pure et simple, à un mot sans chose. Or, Hugo de 1824 ne disait-il pas justement qu'il fallait maintenant poursuivre non le « mot » mais la « chose » ? Pour résumer, écarter le mot « romantisme » doit s'entendre, aussi paradoxal que cela puisse paraître, comme une façon d'en défendre la « chose ». Le terme est à prendre ici au sens étymologique : la *causa*, c'est-à-dire la « raison » romantique.

La raison romantique est une raison qui ne se dévoile pas, aussi peut-on conclure qu'un « manifeste du romantisme », si manifeste il y a, ne doit ni ne peut se « manifester » comme tel. En ce sens, si la préface des *Études françaises et étrangères* s'impose aujourd'hui comme l'un des plus importants manifestes de l'école, celle des *Nouvelles Odes* de 1824 pourrait davantage y prétendre dans la mesure où Deschamps doit à Hugo l'art de défendre l'esprit romantique sans le proférer. *A fortiori*, celle-ci aurait droit à un « manifeste du romantisme[317] » bien plus que la trop fameuse préface

[317] À ce sujet, Pierre Albouy fait remarquer à juste titre : « Dans cette préface, qui, si modérée et conciliatrice qu'elle soit et se veuille, constitue bien son premier manifeste décidément en

de *Cromwell* où le même Hugo, ravalant les paroles qu'il a tenues trois ans auparavant et désormais désireux d'« apporter gravement de l'eau claire au tonneau vide[318] » qui s'appelle romantisme, donnera à celui-ci, cette fois sous le signe du libéralisme, une définition bel et bien limpide. La volte-face hugolienne est double, sa conversion politique l'a conduit à « trouver » enfin le romantisme dont il se refusait à assumer l'étiquette. Il ne serait pas inutile de rappeler ici l'une des meilleures « définitions » du romantisme ; à l'orée du siècle, Louis-Sébastien Mercier avait formulé en ces termes succincts : « On sent le Romantique, on ne le définit point [...][319]. » En 1824, Hugo aurait dit : « On *cherche* le Romantique, on ne le définit point ». Si cette préface des *Nouvelles Odes* paraît digne du titre de « manifeste du romantisme », c'est justement qu'elle n'en revendique nullement le statut ; au contraire, c'est parce qu'elle renie le romantisme.

Chose ou raison du romantisme ne s'avouant pas comme telle, Deschamps ne dit pas « littérature romantique » mais « littérature du dix-neuvième siècle ». Il met ainsi l'accent sur la contemporanéité ou simplement la *nouveauté* de celle-ci en résumant que ce qui distingue les génies littéraires marquant leurs époques, de Montaigne à Rousseau, c'est leur pulsion de *nouveau* : « Les hommes d'un vrai talent de chaque époque sont toujours doués d'un instinct qui les pousse vers le *nouveau*, comme des voyageurs qui marchent sans cesse à la découverte des pays inconnus[320]. »

La thèse n'est pas sans rappeler les fameux alexandrins du poème baudelairien ; non seulement les pages laudatives qu'il consacre à Delacroix dans ses premiers *Salons*, mais l'ultime strophe des *Fleurs du mal*, celle du « Voyage » bien entendu, nous convainc à elle seule que Baudelaire est l'héritier fidèle de l'esprit romantique dans sa

---

faveur des doctrines nouvelles, le but de Hugo semble être de rallier à ces doctrines littéraires ses amis politiques. Il s'adresse, d'abord, aux royalistes, dont beaucoup demeuraient tout "classiques" […]. » (V. Hugo, *Œuvres poétiques*, éd. Pierre Albouy, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1964, p. 1224.) Ce qui fait un beau contraste avec le manifeste antiromantique d'Auger dont le but est, on l'a déjà vu, de rallier ses jeunes amis politiques sous la bannière du classicisme.

[318] V. Hugo, « Préface » [1824] des *Nouvelles Odes*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Poésie I », p. 58.

[319] L.-S. Mercier, *Néologie*, *op. cit.*, p. 389.

[320] É. Deschamps, *Études françaises et étrangères*, *op. cit.*, p. V.

plus pure aspiration vers « du *nouveau* », encore ses prédécesseurs des années 1820 ne s'apprivoisaient-ils pas à l'« ennui », à la fois excitant et anesthésique pour le poète en partance. Ce qui distingue nettement la nature et le sens du *nouveau* dont ces deux poètes entreprennent chacun la quête de l'un et de l'autre côté de l'époque romantique.

2. Deschamps et Stendhal : vers et prose

Pour remettre en question la querelle des classiques et des romantiques, Deschamps invalide la comparaison largement incontestée des écrivains vivants avec leurs ancêtres qui ont vécu :

> Au surplus, la comparaison du siècle vivant avec les siècles qui l'ont précédé manque toujours de justesse et de justice. Elle tombe à faux en ce que les grandes époques littéraires ne sont quelque chose que par les points où elles ne se touchent pas ; et véritablement il y a peu de justice et de générosité à opposer tous les grands écrivains morts que les temps ont lentement produits, aux écrivains d'une seule époque qui est à peine au quart de sa période.
>
> Il n'y de comparaison possible et utile à faire qu'entre les écrivains d'un même siècle ; c'est-à-dire entre les continuateurs de l'ancienne école et les sectateurs de l'école qui commence[321].

Si Deschamps veut rompre avec les traditions littéraires en laissant les morts en paix, c'est pour désarmer ses ennemis qui s'abritent toujours derrière ces grands auteurs classiques. À ces « continuateurs de l'ancienne école », les Boileau et les Racine s'imposent comme le seul et puissant appui, qui manque définitivement aux novateurs de la nouvelle école.

Une fois fait table rase de cet héritage inégal, les romantiques peuvent lutter avec avantage contre les classiques puisque ceux-là ont le mérite d'être « de leur temps ». « Avant tout et en tout il faut être de son temps[322] », proclame Deschamps quelques

[321] *Ibid.*, p. XV-XVI.
[322] *Ibid.*, p. XVI.

lignes plus loin. C'est seulement en ce sens qu'il prend à son compte le mot « romantique », encore qu'il juge cette expression « déjà surannée[323] ».

Au surplus, même si Deschamps n'intitule pas sa longue préface « manifeste », le mot, mis en verbe, apparaît pourtant vers la fin du texte et prouve que cette préface a bien la valeur d'un « manifeste » de la littérature romantique : « Nous manifestons notre sentiment sur l'état actuel de la littérature et de la poésie en France[324] ». Il serait loisible de rapprocher ce texte d'un autre « manifeste » du romantisme : *Racine et Shakespeare* (1825), et ce dans la mesure où l'un et l'autre emploient le mot « romantique » au sens de « moderne » ou d'« actuel ».

Mais il y a des différences non négligeables qui séparent, voire opposent diamétralement ces deux romantiques. On a déjà vu celle de tempérament, par exemple, dans leurs façons de défier les tenants du classicisme. « Se [jetant] à corps perdu dans la querelle des romantiques[325] », comme lui-même le rappellera plus tard, Stendhal s'amuse à jouer avec le feu en publiant, dans le deuxième *Racine et Shakespeare*, une longue liste nominative des littérateurs classiques et romantiques où figurent, d'une part, les académiciens comme Auger (« auteur de treize *Notices* », précise-t-il), Lacretelle le jeune, le comte de Frayssinous, sans parler de Soumet qui vient d'abandonner *La Muse française* pour être reçu sous la Coupole ; d'autre part, les poètes comme Lamartine, les universitaires comme Cousin et Guizot, etc. Au lieu d'arborer un tel inventaire des grandes célébrités, Deschamps préfère sagement combattre sans combattre : « Laissez-nous compter nos forces effectives, les talents véritables qu'on a tour à tour traités de *romantiques* depuis vingt-cinq ans ; nous laisserons les noms *classiques* en blanc, vous les remplirez vous-mêmes. Nous ne pouvons pas mieux dire. Ensuite l'Europe ou un enfant décidera[326]. »

Au surplus, à cette différence de caractère vient s'en ajouter une autre, plus intrinsèque, celle du choix de « style » ; en l'occurrence, différence du « vers » et de la « prose ». Stendhal croit à la vertu de la prose en tant que seul langage conforme à la

[323] *Ibid.*, p. XVI.
[324] *Ibid.*, p. LVIII.
[325] Stendhal, *Notices autobiographiques*, *Œuvres intimes*, *op. cit.*, t. 2, p. 980.
[326] É. Deschamps, *Études françaises et étrangères*, *op. cit.*, p. XVII.

« tragédie romantique ». Aussi exclut-il le vers qu'il juge obsolète comme « l'habit galonné », notamment du vers alexandrin qui, pire encore, n'est souvent qu'un « *cache-sottise*[327] » : « C'est depuis que je méprise les conspirations en vers alexandrins et que je désire la *tragédie en prose*[328] », encore sa haine de la poésie remonte-t-elle jusqu'à son enfance[329].

Pour mieux comprendre cette haine de la poésie ou de la « préciosité », il serait loisible de rappeler l'adage bonaldien sur la littérature comme expression de la société : le choix de la prose concerne la question de la « vraisemblance » et se justifie donc en tant que le drame en prose, en « *vile prose*[330] » — souligne Stendhal — ressemble à notre parler quotidien. Cette recherche de la « ressemblance » ou de la « vraisemblance », on y reviendra plus loin, n'est pourtant pas sans poser une question sur le fondement même de la fiction : jusqu'où le théâtre doit-il ressembler à la réalité ? À cet égard, Hugo affirme dans la préface de *Cromwell* qu'il existe deux réalités à distinguer : réalité selon l'art et réalité selon la nature :

> La vérité de l'art ne saurait jamais être, ainsi que l'ont dit plusieurs, la réalité *absolue*. L'art ne peut donner la chose même. Supposons en effet un de ces promoteurs irréfléchis de la nature absolue, de la nature vue hors de l'art, à la représentation d'une pièce romantique, du *Cid*, par exemple. — Qu'est cela ? dira-t-il au premier mot. Le Cid parle en vers ! Il n'est pas *naturel* de parler en vers. — Comment voulez-vous donc qu'il parle ? — en prose. — Soit. — Un instant après : — Quoi, reprendra-t-il s'il est conséquent, le Cid parle en français ! — Eh bien ? — La *nature* veut qu'il parle sa langue, il ne peut parler qu'espagnol. — Nous n'y comprendrons rien ; mais soit encore[331].

Ici, ce « promoteur irréfléchi de la nature absolue » confond ces deux réalités. Ses questions naïves détruisent le principe de la fiction. Vers ou prose, que faut-il choisir ? À ce sujet, Émile Deschamps tient une position diamétralement opposée à celle de Stendhal. Si la révolution dramatique a commencé en France par la traduction de

---

[327] Stendhal, *Racine et Shakespeare* [1825], *op. cit.*, p. 477.
[328] *Ibid.*, p. 471.
[329] Sur ce point voir Yves Ansel, « D'un nouveau complot contre la poésie », *L'Année Stendhalienne*, Honoré Champion, n° 1, 2002, p. 83-102.
[330] Stendhal, *Racine et Shakespeare* [1825], *op. cit.*, p. 476.
[331] V. Hugo, « Préface » de *Cromwell*, *Œuvres complètes*, « Critique », Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 25.

l'œuvre de Shakespeare, Deschamps souligne qu'il s'agit là de la traduction « en vers » et il récuse le choix de la prose : « [L]es traductions en prose privées de la magie du style et du jeu des acteurs, ne donnent du grand poète qu'une idée toujours imparfaite et quelquefois très fausse[332]. » Cela ne veut pas dire, cependant, que la poésie française puisse continuer le chemin tracé par les poètes classiques. Au contraire, selon Deschamps, « [c]eux qui ne comprennent pas d'autre mélodie que celle des vers de Racine, ne sont pas capables même de sentir la beauté de ce grand poète[333]. » Le vers de Racine est beau, mais afin de mieux comprendre sa beauté, il faut la relativiser, c'est-à-dire qu'il faut versifier autrement. Voilà qui justifie, voire nécessite, le privilège qu'il accorde aux littératures étrangères.

On sait que pour Stendhal, Racine est *le* poète classique en tant que son système de versification fait appel à « ce qu'il y a de plus anti-romantique » : la tirade. Soucieux d'instaurer une poétique pour le XIX^e^ siècle, Stendhal tranche que la tirade est moins supportable que les unités de temps et de lieu[334], dont on parlera plus tard. Or, même s'il n'emploie pas le mot « tirade », Deschamps se met à l'unisson de l'auteur de *Racine et Shakespeare* en soupesant en ces termes les inconvénients de la monotonie du vers racinien : « Les repos réguliers et les formes carrées des autres vers sont insupportables dans un poème de longue haleine ; l'admiration devient bientôt de la fatigue[335]. »

Cependant, c'est à partir de là que bifurque ce dialogue, quoiqu'imaginaire mais très significatif, que je tente d'établir ici entre Stendhal et Deschamps. Le premier abandonne le vers une fois pour toutes tandis que le second en ménage les possibilités. Leur comparaison paraît en effet significative dans la mesure où confronter ces deux écrivains revient à établir un dialogue entre le vers et la prose à cette époque romantique.

Deschamps défend le langage poétique tel quel — rappelons que nous lisons la préface d'un recueil de poèmes — et cherche à élargir les possibilités du vers. Il faut

---

[332] É. Deschamps, *Études françaises et étrangères*, *op. cit.*, p. XXXV.
[333] *Ibid.*, p. LII.
[334] Stendhal, *Racine et Shakespeare* [1825], *op. cit.*, p. 471.
[335] É. Deschamps, *Études françaises et étrangères*, *op. cit.*, p. LIV.

rappeler aussi que, dans sa réponse à Auger en 1824, il résumait la querelle des classiques et des romantiques à celle de « prosaïque » et de « poétique ».

Pour Deschamps, force est d'en finir avec la prose, ou mieux, avec la soi-disant « poésie » que la tradition de la littérature française — où l'esprit et la raison l'emportaient toujours sur le sentiment et l'imagination — a longtemps attribuée moins aux écrits des poètes à proprement parler qu'à ceux des prosateurs. D'où la nécessité d'introduire les poètes étrangers pour une reconnaissance de la poésie, comme Deschamps lui-même le fait de manière exemplaire dans ses *Études françaises et étrangères* : « Les continuateurs français nous donnent tout juste, en moindre qualité, ce que nous avions depuis longtemps, en immortels chefs-d'œuvre. Au moins les traducteurs nous donneront-ils ce que nous n'avions pas encore[336]. »

Du même coup, Deschamps répond à la fameuse xénophobie des antiromantiques, qui s'accuse curieusement et uniquement, parmi toutes les sortes de productions artistiques étrangères, en matière de la littérature :

> Quant aux vieilles indignations *nationales*, à ces gothiques haines de l'*étranger*, à qui prétendrait-on imposer aujourd'hui avec toute cette *patrioterie* littéraire ? La France est trop forte et trop riche pour être jalouse et injuste. C'est une chose merveilleuse à voir que la promptitude avec laquelle s'est faite l'éducation du public ; il y a six ans, on recevait les acteurs anglais avec des hurlements et des outrages !... Pourquoi le public ne voudrait-il pas voir Shakespeare au Théâtre-Français, comme il y a toujours vu, comme il y voit tous les jours, Sophocle, Euripide, Guillen de Castro, Maffey, Alfiéri [*sic*], Schiller, etc., etc. ; comme il admire un tableau de Rubens et de Raphaël, dans notre musée ; comme il écoute la musique de Mozart ou de Rossini, à notre grand Opéra ? quelle distinction puérile la sottise et la mauvaise foi, chercheront-elles à établir entre des analogies si évidentes[337] ?

Pourquoi s'attaquer aux littératures étrangères quand on admire sans réserve ni souci la peinture flamande ou la musique italienne ? Traducteur de la littérature allemande (Schiller et Goethe), bien sûr de Shakespeare (*Roméo et Juliette* et *Macbeth*), mais aussi de la poésie russe, Émile Deschamps est un esprit cosmopolite qui prend la

[336] *Ibid.*, p. XXXVI.
[337] *Ibid.*, p. XLI-XLII.

suite, comme le dit Henri Girard, du travail entrepris par Mme de Staël[338]. Cependant, son cosmopolitisme culturel ne saurait se confondre avec aucun des antipatriotismes, dont les premiers romantiques étaient souvent accusés. Au contraire, pour Deschamps, introduire la richesse du théâtre moderne, en l'occurrence celle de Shakespeare, ne revient nullement à balayer l'héritage de la littérature classique de son propre pays, mais s'impose comme une étape nécessaire à la création du drame bel et bien « français » ; pour faire de belles choses, il faut au moins savoir ce qu'est la beauté moderne : s'il insiste sur la nécessité de « traduire », c'est donc pour encourager et aider la postérité à « créer » ; créer à plus long terme « un drame national, fondé sur notre histoire et sur nos mœurs, sans copier qui que ce soit, pas plus Shakespeare que Racine, pas plus Schiller que Corneille, comme le dit M. Victor Hugo dans son admirable préface de *Cromwell* […][339]. »

Qu'est-ce que la nouveauté du drame shakespearien ? S'interrogeant sur cette question, Deschamps commence par écarter comme inexacte l'idée très répandue selon laquelle la prouesse de Shakespeare consiste « à briser les unités de temps et de lieu » et « à mêler des lazzis du boulevard au langage cérémonieux de notre vieille tragédie[340] ». Cette dernière remarque doit éloigner Deschamps de l'auteur de la préface de *Cromwell*, qui prêche, on le sait, l'alliance du sublime et du grotesque. D'ailleurs, la première est non moins saisissante parce qu'elle contredit formellement l'une des plus grandes doxas de la révolution romantique : abolition de la règle des unités, notamment celles de temps et de lieu. Projet promu en effet par tant de romantiques, à commencer par Stendhal qui stipule noir sur blanc au nom du vraisemblable ou d'un « *plus vrai* » (Michel Crouzet[341]) : « *Une tragédie romantique est écrite en prose, la succes-*

[338] H. Girard, « Introduction I. Vie et œuvre d'Émile Deschamps », dans É. Deschamps, *Un manifeste du romantisme*, *op. cit.*, p. XXIII.
[339] É. Deschamps, *Études françaises et étrangères*, *op. cit.*, p. XLIX.
[340] *Ibid.*, p. LXVI.
[341] Michel Crouzet qualifie le classicisme de « formaliste » et d'« artiste », la « forme » et l'« art » n'étant que la marque d'une conformité, d'une flatterie ou d'une obéissance aux règles sociales ; si bien que la vocation du romantisme (stendhalien, entre autres) est avant tout d'abandonner la forme pour le fond, le style pour la pensée, l'art pour le vrai, la dépendance de la société pour l'indépendance de son propre être ; pour résumer, importe moins ce qui est « vraisemblable » aux yeux d'une élite intellectuelle que ce qui est « *plus vrai* » à l'échelle universelle et, surtout, démocratique. Voir M. Crouzet, « Critique politique du classicisme »,

sion des événements qu'elle présente aux yeux des spectateurs dure plusieurs mois, et ils se passent en des lieux différents[342]. »

3. Les unités de temps et de lieu

Nous revoici devant la question de la « vraisemblance », qui s'impose comme le dogme intangible du théâtre classique. La question est bien épineuse parce que si le vrai est unique, le vraisemblable est multiple. Autrement dit, l'un est objectif, l'autre subjectif. Multiple et subjectif, car penser la vraisemblance revient à penser la « semblance » que ce mot comprend, c'est-à-dire la « vue » ou le « point de vue », qui, par définition, varie selon l'intérêt de tout un chacun. Le théâtre doit être vraisemblable, prêchent les classiques. Mais de quel point de vue, ou en vue de quoi doit-il l'être ? La question n'est certes pas sans réponse, mais demeure largement ouverte.

En 1818, Stendhal aborde cette question majeure dans son pamphlet intitulé *Qu'est-ce que le romanticisme ?*. Dans ce texte largement appuyé sur la préface de Samuel Johnson, grand critique littéraire anglais du XVIII[e] siècle, on lit par exemple ces préceptes de la vulgate classique, encore dominants en 1820, sur les règles des unités de temps et de lieu : « La nécessité d'observer les unités de *temps* et de *lieu* découle de la prétendue nécessité de rendre le drame *croyable*. Les critiques du dernier siècle (*i critici antiquati*) tiennent pour impossible qu'une action qui dure plusieurs mois puisse être crue se passer en trois heures[343]. » Le partisan enflammé de Shakespeare soulève une solide objection sur la prétendue vraisemblance de ces vieilles conventions théâtrales : si le spectateur ne peut croire que plusieurs mois s'écoulent durant le spectacle, au nom de quelle vraisemblance peut-il accepter comme acquis qu'une « révolution du soleil » (Aristote) s'effectue en trois heures seulement ?

Au surplus, que l'unité de temps ajoute à la vraisemblance paraît discutable aussi

---

La Poétique de Stendhal : forme et société, le sublime, Flammarion, « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 1983, p. 75-110.

[342] Stendhal, *Racine et Shakespeare* [1825], *op. cit.*, p. 472.

[343] Stendhal, *Qu'est-ce que le romanticisme ?*, *ibid.*, p. 208-209.

du point de vue moral. Hostile aux unités de temps et de lieu, le poète italien Alessandro Manzoni nous fournit un contre-exemple en comparant *Othello* et *Zaïre* ; plus précisément, il compare les deux « courants de conscience », comme on dit, qui se voient très contrastés dans ces tragédies partageant pourtant la même intrigue, d'ailleurs, d'une extrême simplicité : le héros tue sa bien-aimée qu'il croit infidèle. Cependant, la pièce de Shakespeare, sans aucune contrainte de temps, en dispose suffisamment dans son déploiement pour que l'amour en vienne à céder, de manière convaincante, au soupçon qui va s'éveiller chez le meurtrier, tandis que l'opération de Voltaire, s'imposant la stricte limite de vingt-quatre heures, est beaucoup plus compliquée ou pour le moins schizophrénique : Orosmane accorde, le matin, une pleine confiance à son amante Zaïre, mais, le soir venu, en proie à un profond sentiment de trahison, il va tout d'un coup la poignarder. Ce qui est peu vraisemblable comme histoire, c'est-à-dire du point de vue de l'inviolable « unité d'action ». Pour rendre crédible cette soudaine volte-face du héros, Voltaire, « ne pouvant, dans un si court intervalle, rassembler les faux indices qui nourrissent lentement les soupçons de la jalousie[344] », se voit obligé de recourir à l'usage d'une « lettre » : dispositif traditionnel, aussi efficace que maîtrisé, mais qui, somme toute, manque de naturel ; de vraisemblance.

Quant à l'unité de lieu, dont *La Poétique* ne stipule pas même la règle, elle doit être soumise à la même mise en question : « [L]'homme qui, à huit heures du soir, peut prendre le théâtre pour le palais des Ptolémées peut aussi le prendre une heure après pour le promontoire d'Actium […][345]. » De fait, rien n'empêche le spectateur tant soit peu imaginatif d'accepter un tel changement de lieux, si ce n'est ce code absurde qui s'appelle l'unité de lieu. En substance, il s'agit moins de ces conventions pérennes de la représentation que de l'« illusion » qui les brise d'un seul coup. Il est vain d'essayer de rétrécir, en vertu de la prétendue vraisemblance, l'écart par définition infranchissable entre la réalité et la fiction. Le défenseur du drame romantique se montre intran-

[344] Alexandre [Alessandro] Manzoni, *Lettre à M. C****, *Le Comte de Carmagnola et Adelghis*, Bossange Frères, 1823, p. 395.
[345] Stendhal, *Qu'est-ce que le romanticisme ?*, *op. cit.*, p. 210.

sigeant sur ce point : « *Il est faux* qu'aucune représentation soit jamais prise pour la réalité ; *il est faux* qu'aucune fable dramatique ait jamais été matériellement croyable, ou ait jamais été crue réelle *pendant une seule minute*[346]. » À tout prendre, ce serait aller contre l'essence même de l'art dramatique et tomber dans ce que Stendhal appelle « illusion complète », illusion autant délicieuse que dangereuse, que de confondre les deux cours de temps ainsi que les deux espaces bien différents. Qu'est-ce que l'« illusion complète » ? Pour souligner le danger qui peut en découler, Stendhal donne l'exemple d'un soldat qui s'est mis à tirer au fusil sur l'acteur jouant le rôle d'Othello au moment où celui-ci allait tuer Desdémone.

Pour résumer, les unités de temps et de lieu ne servent plus de gage de notre vraie vie. Elles ne sont fidèles qu'aux conventions de l'art dramatique et non à la vie réelle que les dramaturges doivent représenter sur la scène. Aussi respecter ces deux unités risque-t-il en fin de compte d'aboutir à un paradoxe : elles nous éloignent du « vrai » au profit du « vraisemblable », comme le dit Hugo dans sa fameuse préface de *Cromwell* : « Ce qu'il y a d'étrange, c'est que les routiniers prétendent appuyer leur règle des deux unités sur la vraisemblance, tandis que c'est précisément le réel qui la tue[347]. »

En revanche, l'écart entre la réalité et la fiction, écart à la fois temporel et spatial, est le principe même de l'art dramatique, dans la mesure où il crée une « illusion imparfaite ». L'adjectif est à prendre au sens positif : l'« illusion imparfaite » est celle qui, au lieu de présenter la réalité telle quelle, la *re*présente à l'imagination du spectateur en lui rappelant que le théâtre n'est pas le lieu de la présence mais de la possibilité de la présence. Il s'agit dès lors de profiter au maximum de cette plasticité scénique de temps et de lieu, plutôt que de se borner à vingt-quatre heures et d'enfermer les personnages dans un « palais à volonté » car, dirait Manzoni, « plus les événements qui sont le produit de sa force [de l'homme] se prolongent et se diversifient, pourvu toutefois qu'ils ne perdent pas l'unité, et qu'ils ne se compliquent pas

[346] *Ibid*. À ce sujet, voir aussi la présentation de Michel Crouzet, « Le genre dramatique et l'esthétique romantique », *ibid.*, p. 75.
[347] V. Hugo, « Préface » de *Cromwell*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Critique », p. 18.

jusqu'à fatiguer l'attention, et plus ils ont de prise sur l'imagination[348]. » Le drame romantique se doit en premier lieu de délivrer les actions et passions humaines de cette double entrave spatio-temporelle. Duvergier de Hauranne emboîte le pas à Stendhal, Manzoni et tant d'autres aux prises avec les règles classiques :

> Cependant, si les règles ont tant d'inconvénients, comment se fait-il qu'en les suivant Eschyle, Euripide et Sophocle aient produit des chefs-d'œuvre si justement admirés ? C'est, je le répète, qu'ils ne les suivaient pas. Elles sont nées de leurs ouvrages, au lieu de les enfanter : et l'on conçoit comment cela dût arriver. Chez les anciens une représentation théâtrale était une vraie solennité religieuse ; et dans leurs tragédies la fatalité tenait lieu de cet enchaînement de causes et d'effets qui chez nous préside à tous les événements[349].

À l'origine, les trois unités ne furent point les règles imposées par un canon préalablement établi, mais les produits mêmes des tragédies grecques où la croyance religieuse régit l'« enchaînement de causes et d'effets » de l'action humaine. Ainsi, chez les auteurs classiques, les unités de temps et de lieu n'exclurent-elles pas l'unité d'action tandis que l'obligation de préserver ces deux unités trouve difficilement à se justifier dans les tragédies de notre temps marqué par la « sortie de la religion », où, par suite, la fatalité humaine doit s'expliquer désormais par une raison autre que surnaturelle, comme en témoigne l'usage de la « lettre », dispositif terrestre auquel les dramaturges modernes recourent afin de brusquer le dénouement. Accoutumée ou académisée, la règle des unités n'a plus de vigueur puisque, selon les mots de Duvergier de Hauranne, on n'y voit « qu'une affaire de convenance et de bon ton, comme le titre de théâtre et le suisse à la porte[350]. » Ou bien, Hugo aborde le vif de la question en ces termes succincts : « Il y a […] deux espèces de modèles, ceux qui se sont faits d'après les règles, et, avant eux, ceux d'après lesquels on a fait les règles[351]. » Pour Manzoni enfin, tous les maux de l'art dramatique moderne viennent du fait qu'il a renversé l'ordre des choses en confondant ces deux modèles hugoliens : « [D]e ce qu'il

---

348 A. Manzoni, *Lettre à M. C****, *op. cit.*, p. 388.
349 O [Duvergier de Hauranne], « Des unités », *Le Globe*, 14 janvier 1826.
350 *Ibid.*
351 V. Hugo, « Préface » de *Cromwell*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Critique », p. 22.

faut à l'action des bornes de temps et de lieu, conclure que l'on peut établir d'avance ces bornes, d'une manière uniforme et précise, pour toutes les actions possibles ; aller même jusqu'à les fixer, le compas et la montre à la main, voilà ce qui ne pourra jamais avoir lieu qu'en vertu d'une convention purement arbitraire[352]. »

4. La critique du style

Les antiromantiques, eux, se mettent gravement en garde contre ces réformateurs du théâtre classique, comme le remarque l'académicien Lacretelle : « Il faut, dit-on, élargir notre scène, et délivrer le génie de la loi tyrannique de la triple unité […][353]. » Les *Annales de la littérature et des arts* résume la spécificité du style romantique en ces termes : « [L]es sectateurs de la nouvelle école donnent à la prose les inversions de la poésie, tandis qu'ils se dispensent des transitions dans le poème épique, et des trois unités dans la tragédie […][354]. »

On pourrait faire un florilège tant des manifestes réformateurs contre le conventionnalisme académique que des réactions d'hostilité bien-pensantes. Mais revenons maintenant à la préface des *Études françaises et étrangères*. Dans ce grand texte-manifeste, Émile Deschamps affirme, contrairement à tous, c'est-à-dire non seulement à ses ennemis mais surtout à ses amis romantiques, que respecter ou non la règle des unités, là n'est pas la question. *A fortiori*, s'attacher aveuglément à transgresser ces conventions arrêtées risque d'éloigner de l'essentiel : si l'on se contente d'une imitation servile et formelle de la licence théâtrale shakespearienne, on finit par multiplier les ouvrages « *prétendus romantiques* » et donc par s'égarer dans le « faux *romantisme*[355] ».

---

[352] A. Manzoni, *Lettre à M. C****, *op. cit.*, p. 370.
[353] C. de Lacretelle, *Discours prononcé par M. Charles Lacretelle…*, *op. cit.*, p. 20.
[354] A. D***., « De l'influence de la Révolution sur la Littérature, et du Style romantique », *Annales de la littérature et des arts*, t. 20, 1825, p. 506.
[355] É. Deschamps, *Études françaises et étrangères*, *op. cit.*, p. LXVI, LXVII.

Au contraire, selon Deschamps, ce qu'il y a de plus essentiel et de plus « moderne » dans le drame shakespearien, c'est son « style ». Le style de Shakespeare a ceci de remarquable qu'il est capable d'individualiser les personnages et notamment de parvenir sans heurts à la brusque transition des lieux :

> [L]a question n'est pas dans la coupe matérielle des scènes et des actes, dans les passages subits d'une forêt à un château, et d'une province à une autre, toutes choses dont on fait aussi bien de se passer quand on le peut, et qu'on ne doit ni repousser ni rechercher, mais qu'elle est réellement dans la peinture individualisée des caractères, dans le remplacement continuel du récit par l'action, dans la naïveté du langage ou le coloris poétique, dans un style enfin tout moderne[356].

Le succès du dramaturge anglais réside donc moins dans la trop fameuse suppression des unités — de lieu ou de temps — qu'en ce qui la rend possible et représentable sans sacrifier la vraisemblance scénique ni l'intérêt du spectateur ; en un mot, dans le style.

L'auteur de *Racine et Shakespeare* croit que « *l'idée bannit le style, et inversement*[357] », comme le résume Yves Ansel invoquant le binarisme stendhalien des années 1820 : le style est ultra, l'idée est libérale. Binarisme que Sainte-Beuve reprendra pour faire le point de la querelle intestine entre les romantiques ultras et les romantiques libéraux (« c'est la querelle de la *forme* ou du *style* qui occupe si fort les deux écoles[358] »).

Or, Deschamps pense exactement le contraire. Il conteste ce schème de pensée dominant qui fait « [c]omme si on pouvait séparer l'idée de l'expression dans un écrivain ; comme si la manière de concevoir n'était pas étroitement unie à la manière de rendre ; comme si le langage enfin n'était qu'une traduction de la pensée, faite à froid et après coup[359] ! » Concevoir et rendre, idée et expression ne font qu'un. Sinon on devrait attribuer la supériorité aux pensées, la « préciosité[360] » — c'est-à-dire le prix

---

[356] *Ibid.*, p. XLVI-XLVII.
[357] Y. Ansel, « D'un nouveau complot contre la poésie », art. cit., p. 93.
[358] Sainte-Beuve, *Vie, Poésie et Pensées de Joseph Delorme*, éd. Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinoer, Bartillat, 2004, p. 192.
[359] É. Deschamps, *Études françaises et étrangères*, *op. cit.*, p. LI.
[360] Cf. « À mes yeux, ce style arrangé, compassé, plein de chutes piquantes, *précieux*, s'il faut

du langage — ne valant qu'une fleur de rhétorique somme toute facultative. Pour reprendre les mots de Stendhal, la beauté de la langue ne serait alors qu'« une fragile fleur de givre qui peut éblouir un moment mais qui fond bientôt à la forte lumière de l'examen[361]. »

Cependant, loin d'être enfermés dans le système binaire — qui continuera d'ailleurs, au siècle suivant, de harceler les stylisticiens face au partage de la « forme » et du « fond » ainsi que les linguistes jouant sur le dualisme entre le « signifiant » et le « signifié »[362] — l'« idée » et le « style » sont liés de manière organique et presque viscérale dans le travail de l'écrivain. D'où le vibrant éloge du style et de son individualité, par lequel Deschamps unit ces deux éléments souvent considérés comme distincts : le style, dit-il, « [c]'est le son de voix, c'est la physionomie, c'est le regard[363]. »

Le style est l'homme, dit Buffon[364] ; le style modifie l'homme, avance Mme de Staël[365]. Pour l'un et l'autre, quelles que soient la finesse des expressions et la profondeur des connaissances grammaticales, cela ne suffit pas. Pour que le style soit apprécié à sa juste valeur, il faut qu'il incarne, selon Mme de Staël, les images, les sentiments ou les idées. Deschamps se mettrait volontiers au rang de ces écrivains monistes qui croient fermement à l'union intime de la forme et du fond. Anticipant d'ailleurs

---

dire toute ma pensée, convenait merveilleusement aux Français de 1785 ; M. Delille fut le héros de ce style : j'ai *tâché* que le mien convînt aux enfants de la Révolution, aux gens qui cherchent la pensée plus que la beauté des mots […]. » (Stendhal, *Racine et Shakespeare* [1825], *op. cit.*, p. 470.)

[361] Stendhal, « L'état actuel de la littérature française en prose », *Paris-Londres. Chroniques*, éd. Renée Dénier, Stock, 1997, p. 423.

[362] Sur le dualisme et l'unité entre la pensée et le langage dans l'histoire de la stylistique, voir Dominique Combe, « Pensée et langage dans le style », dans Georges Molinié et Pierre Cahné (dir.), *Qu'est-ce que le style ?*, PUF, « Linguistique nouvelle », 1994, p. 71-91.

[363] É. Deschamps, *Études françaises et étrangères*, *op. cit.*, p. LI.

[364] D'autre part, Buffon matraque, à l'instar justement de Stendhal, les ciseleurs de mots qui travaillent sans les pensées ; ils se mettraient en accord, à cette différence près que si Stendhal condamne ces fignoleurs du « style », Buffon précise que c'est parce qu'ils ne possèdent justement pas de « style » : « [I]ls ont des mots en abondance, point d'idées ; ils travaillent donc sur les mots, et s'imaginent avoir combiné des idées, parce qu'ils ont arrangé des phrases, et avoir épuré le langage quand ils l'ont corrompu en détournant les acceptions. Ces écrivains n'ont point de style, ou si l'on veut, ils n'en ont que l'ombre ; le style doit graver des pensées, ils ne savent que tracer des paroles. » (Buffon, *Discours sur le style*, Éditions Climats, 1992, p. 26.)

[365] Mme de Staël, *De la littérature*, éd. Axel Blaeschke, Classiques Garnier, 1998, p. 380-381.

Proust pour qui « le style est une vision », Deschamps réincarne la formule buffonienne quand il dit : *le style est le corps*. L'idée *fait corps* avec le style, et inversement.

À partir de ce constat, il serait loisible de deviner, entre parenthèses, l'avenir du style : s'il est vrai que le style *fait corps*, l'effacement du corps, qui constitue notre menace par définition imperceptible mais qui pèse aujourd'hui sur toutes nos activités humaines par la kyrielle de gadgets formidablement *pensés* pour notre *style* de vie, ramènera corollairement l'effacement du style. Pas surprenant donc si le style est bientôt ou déjà « obsolescent » (Günther Anders) comme et avec l'« homme ».

Chapitre VI
Le romantisme et la mode

1. *Être de son temps* ou *être à la mode*

Stendhal dit : « [L]a fausseté de l'habit prépare à la fausseté du dialogue [...][366]. » Ce rapprochement entre le langage et le vêtement mérite qu'on s'y attarde. Ce qui pousse Stendhal à la critique du style n'est pas seulement le souci de la « vraisemblance » qui veut exclure du théâtre toutes les conventions anachroniques. Elle se double, en fait, d'une critique de la *mondanisation* de la littérature, promue notamment par le sociolecte des académiciens, sociolecte vide parce qu'ampoulé : « [À] l'Académie Française, je souffrais de l'élégance hypocrite et plate de gens ultra-civilisés […][367]. » Ainsi s'indigne-t-il de la séance de la Coupole de 1825 à laquelle il a assisté et, entre autres, du discours d'Auger qu'il venait d'attaquer violemment par sa philippique. Stendhal sévit contre l'éloquence académique qui consiste à « jouer un rôle », c'est-à-dire à cesser d'être soi-même en *habillant* les mots de futilité et d'hypocrisie pour s'interdire toute expression spontanée et sincère. Décidément, ce « triomphe du *cant* » est un fléau de la littérature :

> À mesure que la nécessité de *jouer un rôle* à tous moments et en tous lieux devient plus évidente et plus impérative dans la société parisienne, la délicatesse d'esprit disparaît avec une rapidité effrayante. Même les plus respectables de nos femmes mariées sont sans cesse obligées de *jouer un rôle*. Ce triomphe du *cant* et de l'hypocrisie dans nos habitudes sociales, même dans les cas apparemment les plus frivoles, devient infiniment préjudiciable, en particulier pour le style de nos écrivains[368].

Il faut être de son temps : ce rappel à la modernité qu'ordonne l'auteur de *Racine et Shakespeare* va donc de pair avec l'autre précepte non moins romantique : *il faut*

---

[366] Stendhal, *Racine et Shakespeare* [1825], *op. cit.*, p. 484.
[367] Stendhal, « Lettres de Paris, par le petit-neveu de Grimm (8) », *Paris-Londres*, *op. cit.*, p. 495.
[368] *Ibid.*, p. 497.

être soi-même. Une précaution s'impose ici. *Il faut être de son temps* : on distinguera nettement ce slogan de cet autre : *il faut être à la mode*. Ces deux injonctions, qui, apparemment, se ressemblent à s'y méprendre, ne sauraient cependant se confondre dans la mesure où la première est un défi urgent lancé par l'époque tandis que la seconde n'est qu'une peur obsessionnelle à laquelle l'époque nous impose de nous plier. Autrement dit, pour être de son temps, la littérature se doit avant tout — il suffit de rappeler Balzac — de contempler, d'analyser et de réfléchir (sur) l'époque qui est la sienne ; Alain Vaillant souligne que c'est en ce sens qu'il faut comprendre le slogan unanimement partagé de Bonald : « la littérature est l'expression de la société », c'est-à-dire que la littérature est un « miroir » sans lequel la société ne pourrait avoir conscience d'elle-même[369]. Cette dimension « réflexive » fait justement défaut aux suiveurs de la mode.

« [V]otre langage est homogène avec votre toilette[370] », dit Balzac dans son article publié en 1830 dans *La Mode*, intitulé « Des mots à la mode ». Balzac entreprend ici une analyse sociologique qui porte sur notre parler et sa susceptibilité aux mots à la mode afin de prouver, bien avant Pierre Bourdieu, que notre façon de parler est l'un des plus puissants outils de « distinction ». L'analyse est d'une telle perspicacité qu'elle ne perd rien de son actualité ; ainsi ces lignes où il suffirait de remplacer « étourdissant » par un adjectif qui est aujourd'hui dans la bouche de tout le monde :

> Aujourd'hui, toutes les admirations, toutes les impressions, tout se résume, tout se résout par — *étourdissant !*
>
> *Divin*, *adorable*, *merveilleux*… Bah ! vieux style ! Un homme n'a rien exprimé s'il ne dit pas : « J'ai lu *La Confession*, la préface est étourdissante. »
>
> Un homme qui ne se sert pas de ce mot, qu'est-ce ?... Rien, ce n'est pas un être, il ressemble à ceux qui lisent *Le Confessionnel* en prenant un petit verre, et qui portent un chapeau d'osier[371].

[369] A. Vaillant, *L'Histoire littéraire*, 2e édition, Armand Colin, 2017, p. 59-60.
[370] Honoré de Balzac, « Des mots à la mode », *Œuvres diverses*, éd. Roland Chollet et René Guise, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1996, p. 753.
[371] *Ibid.*, p. 752.

La citation montre que le mot affectif « étourdissant », l'un des mots à la mode en 1830, se caractérise au moins par deux fonctions qui sont d'ailleurs intimement liées : puisque « nos mœurs tendent à tout niveler[372] », le mot « étourdissant » nivelle nos sentiments en écrasant une très riche variété d'adjectifs possibles — « divin », « adorable », « merveilleux », etc. — qu'il rend irrémédiablement obsolètes. Du même coup, le mot se dote d'une force coercitive de sorte que tout le monde doit s'en servir. Vous devez prononcer ce mot, sinon vous n'existez pas.

Si les mots à la mode changent selon les époques — « étourdissant » n'étant plus la scie de notre troisième millénaire —, leur nature et leur puissance restent les mêmes, demeurent d'actualité. Je me réfère au travail de l'anthropologue Éric Chauvier et notamment à son beau livre *Que du bonheur*. Dans cet opuscule, il analyse le refrain de notre époque « c'est que du bonheur » afin de mieux comprendre pourquoi ces cinq mots, que son ancienne amie répétait à tout propos, sont non seulement énervants et mais intimident et aliènent celui qui refuse de les adopter. Outre qu'elle s'applique uniformément aux diverses situations où l'on éprouve du plaisir, cette phrase, « c'est que du bonheur », pourrait être prononcée presque de la même manière par des locuteurs non moins divers. Aussi nous prive-t-elle de notre individualité et de l'« expérience », dont l'unicité est garantie par celle de notre énonciation :

> L'expérience faite habituellement de l'ordinaire par le biais du langage devrait nous faire apparaître ce qui "est intimement lié à nous-mêmes", pour reprendre les mots de Michel Foucault. Ce serait là l'idéal d'une communication humaine, un raffinement exemplaire, qui prendrait la forme d'un jeu d'ajustements permanents vers une définition inédite — parce que persévérant dans son entreprise de précision — de la situation. Mais dans ces cinq mots, rien n'émane de nous. Ce que nous sommes en eux, dans leur résonance, semble appartenir au vide sidéral qu'ils accomplissent. Il ne reste que cette "évanescence du réel" dont parle Emerson, et qui dresse peu à peu les locuteurs à rejouer la même partition inhumaine, nivelant toute parole par le bas en lui retirant toute spécificité contextuelle, lexicale et intonative[373].

[372] *Ibid.*, p. 749.
[373] Éric Chauvier, *Que du bonheur*, Allia, 2009, p. 28-29.

Si la « communication » veut dire l'échange de « ce qui "est intimement lié à nous-mêmes" » au moyen de notre façon de parler chaque fois unique et spécifique (le contexte, le lexique, l'intonation…), parler en langage de la tendance suppose exactement le contraire ; ce langage n'est pas un langage qui « émane de nous », mais il est « inhumain » car imposé de l'extérieur, par le seul souci d'« être connect[é] avec le reste du monde[374] ».

Dans son *Répertoire des délicatesses du français contemporain*, l'écrivain Renaud Camus note, à propos de l'expression très récurrente chez les contemporains « c'est vrai que », que ce langage de la tendance est tout d'abord le « signe d'appartenance à une époque […], à la communauté des gens qui parlent comme tout le monde, sans faire d'histoires ni trop s'interroger sur ce qu'ils disent, et ment[375] ».

Il ne faut pas s'arrêter à ces expressions à la mode pour (se) demander ce qu'elles veulent dire quand l'époque, ce « néant coercitif[376] », nous force aveuglément à parler comme tout le monde, à nous habiller à la dernière mode. « En France, dit Balzac, nous sommes presque tous dépourvus de cette espèce de courage qui consiste à dire : "Monsieur, je ne connais pas l'expression que vous venez d'employer…[377]" » Nivelant toute parole, les mots à la mode nous privent de toute expérience ainsi que de toute pensée. C'est en ce sens que ce langage peut être qualifié d'« inhumain ».

Pour les historiens de la littérature romantique, l'intérêt de ces réflexions sur les mots à la mode est de permettre de mieux distinguer, encore une fois, ces deux injonctions similaires : *il faut être de son temps* et *il faut être à la mode*. Comme le montrent Éric Chauvier et Renaud Camus, et Balzac bien avant eux, adopter le langage de la tendance revient à cesser d'être soi-même afin de devenir un membre à part entière de la communauté de ceux qui parlent la même langue, qu'elle soit le sociolecte mondain que vitupère Stendhal ou le langage ordinaire qu'analyse Balzac.

---

374 *Ibid.*, p. 13.
375 Renaud Camus, *Répertoire des délicatesses du français contemporain*, P.O.L, 2000, p. 99.
376 É. Chauvier, *Que du bonheur*, *op. cit.*, p. 37.
377 H. de Balzac, « Des mots à la mode », *Œuvres diverses*, *op. cit.*, t. 2, p. 750.

Il est trop souvent dit que la poésie romantique se caractérise au premier chef par l'« individualisme ». On sait que tous les enjeux du romantisme français ne peuvent se résumer en ce « culte du moi[378] », mais l'idée fut largement admise, qu'ils soient pour ou contre, chez les écrivains de 1820. S'il est vrai que le poète romantique se doit donc d'exprimer le plus sincère de ses sentiments, le plus profond de ses expériences, ce « culte du moi » nécessite à bon droit, on l'a vu, une écriture assez originale et assez individuelle pour son accomplissement, c'est-à-dire pour ne ressembler à personne.

Aussi l'écriture romantique a-t-elle besoin d'un « raffinement exemplaire », pour reprendre les mots, encore, d'Éric Chauvier. En d'autres termes, il s'agit d'un « jeu d'ajustements permanents », c'est-à-dire que le poète romantique est par nature voué à la recherche sans fin des mots et de leurs combinaisons qui lui permettent de mieux exprimer son « capital autobiographique[379] ». La recherche du moi revient à « trouver une langue », comme le dit Rimbaud dans sa fameuse lettre dite « du voyant ».

En ce sens, non seulement le romantisme rompt avec les vieilles conventions littéraires que symbolise entre autres la fameuse règle des unités, mais surtout, théoriquement, il craint ce langage de la tendance insidieusement standardisé. Langage qui tend à écraser l'identité de chacun en l'intégrant dans une communauté où tous se ressemblent, contrairement à la raison romantique marquée par l'individualisme, comme le dit cet article du *Globe*, journal qui a largement contribué à propager la doctrine libérale, donc individuelle, du romantisme : « La raison individuelle a enfin reconquis ses droits ; chaque jour voit s'accroître le nombre des hérétiques qui osent voir par leurs yeux, sentir à leur manière, en un mot être *eux* et non pas *tout le monde* : et une fois introduite dans les mœurs, il faudra bien que l'individualité gagne aussi la littérature[380]. »

D'où un paradoxe fondamental, cependant, dans lequel ne peut que tomber le projet romantique. L'individualité gagnant la littérature, la poésie romantique devient

---

[378] Sur ce point, voir par exemple Henri Peyre, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, PUF, 1971, p. 166-171 ; Claude Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2007, p. 115-123.

[379] É. Chauvier, *Que du bonheur*, *op. cit.*, p. 7.

[380] « Situation du romantisme au premier novembre 1825 », *Le Globe*, 29 octobre 1825.

à la mode ; elle trouve autant de détracteurs qui parodient que de séides qui imitent, si bien que rien n'est plus banal que cette ambition d'« être [*soi*] et non pas *tout le monde* » parce qu'elle est partagée, justement, par *tous*. Sans le savoir et surtout sans le vouloir, le style romantique se standardise dans sa singularité même. Le romantisme à la mode et les imitateurs qu'il ne cesse de multiplier annoncent ainsi la décadence de la littérature. Dans son pamphlet typiquement antiromantique, Charles-François Farcy redoute que « cent imitateurs plus inhabiles les uns que les autres ne se précipitent dans la même voie, et ne nous infectent de misérables productions propres à perdre entièrement notre littérature[381]. »

« La souffrance devint le lieu commun de notre âge », dit Eugène Pelletan quelques années plus tard à propos de Lamartine : « La postérité de Lamartine lui fut nuisible ; l'imitation le discrédita[382]. » Les romantiques n'y restent pas indifférents, l'article précité du *Globe* continue :

> Ce sera fâcheux pour vous et pour cet essaim de poètes tous calqués les uns sur les autres, tous habitués à vivre sut un fond d'idées courantes, dont personne ne peut réclamer la propriété. Mais qu'y voulez-vous faire ? Le siècle ne peut pas s'arrêter pour vous ; et s'il vous laisse en arrière, l'Académie est trop humaine pour ne pas vous recueillir[383].

Ces lignes avouent, pourrait-on dire, que le rappel romantique *il faut être soi-même* a presque perdu son ambition initiale ; que l'individualisme en littérature, affirmé et revendiqué par le groupe du *Globe*, finira par trahir ses lettres en multipliant, paradoxalement, ces épigones de second ordre dont la plume est prête à montrer tout sauf leur propre trait.

---

[381] Charles-François Farcy, *Examen critique d'*Orga, ou l'orpheline moscotive *et Résumé des débats entre le classique et le romantique*, M. Lioré, 1828, p. 47.

[382] Eugène Pelletan, « Lamartine. *Jocelyn* », *L'Artiste*, t. XI, 1836, p. 249. Or l'imitation est nuisible autant à celui qu'on imite qu'à celui qui imite comme le dit encore *Le Globe* : « [N]ous avons en ce moment cinq ou six jeunes poètes, dont aucun, à coup sûr, n'est dépourvu de dons naturels, et qui font pourtant en général de fort mauvais vers, uniquement, selon nous, par la faute de M. de Lamartine. » (« *Mélanges poétiques. — Le Bal*, poème, par Ulric Guttinguer », *Le Globe*, 22 février 1825.)

[383] « Situation du romantisme au premier novembre 1825 », *Le Globe*, 29 octobre 1825.

Être de son temps ou être à la mode. Au terme de cet examen, leur distinction n'est plus évidente. La difficulté du projet romantique tient précisément à celle de distinguer ces deux postulats. Le rappel à la modernité n'est sans doute pas le rappel à la mode. Mais le mot « romantique » de 1820, ce mot à la mode n'arrive pas à bien distinguer ces deux « façons d'être », qui vont se mêler l'une à l'autre de manière inextricable. Les textes critiques de Stendhal de cette époque — non seulement *Racine et Shakespeare*, mais aussi ses nombreuses chroniques littéraires — témoignent bien de son souci de démêler le « moderne » de la « mode », la vocation romantique de son contraire. Être romantique sans être à la mode, c'est-à-dire sans être décérébré et décérébrant, n'est du reste pas une tâche aisée. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles le terme de « romantique » a été déni par les écrivains qui seraient dignes de ce mot.

2. La frivolité romantique : *Lettres de Dupuis et Cotonet*

Toutefois, on fait alors très peu de cas de cette condition existentielle de l'« être romantique[384] ». C'est que, d'après Stendhal, les écrivains d'aujourd'hui sont « des hommes à la mode dont la principale ambition est de briller et de faire sensation dans un salon, d'être montrés du doigt à la promenade, de faire parade d'un tilbury au bois de Boulogne […][385] » ; quand il leur arrive par fantaisie de prendre la plume, ils ne se préoccupent que de « polir et arranger leur style, de peur que les journaux ne les couvrent de ridicule pour telle expression hardie ou inhabituelle[386]. »

Futilité totale à obscurcir l'esprit des lettrés qui, soucieux moins de vraisemblance que de semblance, moins de dissemblance que de ressemblance, écrivent non pour instruire ou émouvoir mais pour flatter leur propre vanité. Pour ce faire, le style n'est

[384] L'expression est de Michel Crouzet, « Être romantique », *La Poétique de Stendhal*, *op. cit.*, p. 111-126.
[385] Stendhal, « L'état actuel de la littérature française en prose », *Paris-Londres*, *op. cit.*, p. 422.
[386] *Ibid.*, p. 423.

plus rien d'autre qu'un décor à polir comme les souliers, à arranger comme un pantalon : en deux mots, on enfile le style comme une veste. C'est en ce sens que peut se légitimer ledit rapprochement « vestimentaire » cher à Stendhal[387] et à Balzac. La littérature est comparable à la mode ; elles se touchent autant par leur fausseté que par leur superficialité.

Pour résumer, Stendhal s'en prend aux fignoleurs du « style », qu'ils soient classiques ou romantiques. Il s'attaque notamment, on le sait, à Chateaubriand. Anti-modèle auquel il a tout fait pour ne pas ressembler[388], ce chef du romantisme ultra, romantisme qui ne saurait être confondu avec celui de Stendhal, s'est appliqué à mettre la religion « à la mode » en esthétisant la piété chrétienne par le langage faussement poétique ou futilement stylistique. Aux yeux de Stendhal, c'est ainsi qu'il trône au sommet du palmarès romantique très en vue. À la lecture de ce « styliste » en vogue, on ne peut donc s'empêcher de s'écrier : « Juste ciel ! que tout cela est faux ! mais que c'est bien écrit[389] ! »

Du mensonge et de l'hypocrisie du langage poétique, il serait aisé de multiplier les exemples. Pour n'en citer qu'un, Alfred de Musset se compterait lui-même parmi ces ciseleurs de mots. Admirateur passionné de la poésie, le jeune Musset justifie le malaise profond de Stendhal. Dans son roman-confession *Le Poète déchu*, il avoue en toute franchise que s'il pouvait s'adonner à la poésie, qui ne lui semblait d'ailleurs qu'un « passe-temps[390] », c'est justement parce que l'on favorisait alors — Musset nous ramène à la fin des années 1820 où il avait à peine vingt ans — l'expressivité d'une tournure « poétique » au détriment de la pensée. Celle-ci peut arriver *après*, et ce

---

[387] Stendhal formule dès 1818 sa théorie romantique en ces termes : « [I]l faut que chaque peuple ait une littérature particulière et modelée sur son caractère particulier, comme chacun de nous porte un habit modelé pour sa taille particulière. » (Stendhal, *Qu'est-ce que le romanticisme ?*, *op. cit.*, p. 220.)

[388] Voir à ce sujet Béatrice Didier, « Écrire le moi sans romantisme », dans *Stendhal et le Romantisme*, actes du XV^e^ congrès international stendhalien (Mayence 1982), textes recueillis par V. Del Litto et Kurt Ringger, Édition du Grand-Chêne, 1984, p. 89-101.

[389] Stendhal, « L'état actuel de la littérature française en prose », *Paris-Londres*, *op. cit.*, p. 423.

[390] A. de Musset, *Le Poète déchu*, *Œuvres complètes en prose*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1938, p. 307. Voir sur ce texte, Sylvain Ledda, « *Le Poète déchu* Autopsie et testament d'un romantique », *Littératures*, n^o^ 61, 2010, p. 103-115.

dans les meilleurs des cas ! En deux mots, le parler l'emportait sur le penser, le paraître sur l'être, l'habit sur le corps : « [L]e plus sonore et le plus bizarre, le plus nouveau surtout, était le meilleur ; peu m'importait le reste, et quand la pensée arrivait, étonnée de se trouver là, il fallait bien qu'elle eût l'air d'y être[391]. » Ce témoignage donne raison, malgré le témoin, à l'indignation beyliste contre les rimeurs privés d'idées, parmi lesquels on n'aurait pas de peine à compter Musset lui-même (même si Stendhal apprécie l'auteur des *Contes d'Espagne et d'Italie*[392]), dont la poésie est menacée de « logorrhée », selon l'expression d'Alain Vaillant[393].

La poétique du pur « paraître » que s'est faite le jeune Musset rappelle la comparaison précitée de Stendhal. L'art sans art du poète des *Contes d'Espagne et d'Italie* peut donner, de fait, une tout autre ampleur à la conception stendhalienne du « vers » — alexandrin ou non, puisque ce n'est pas uniquement du vers alexandrin mais de l'usage général du vers que Stendhal fait le procès — permettant le rapprochement entre la possibilité du vers et la fonction même de la « mode ». Pour le dire autrement, si le vers est un « habit », comme le disait Stendhal, il risque de tomber dans l'anachronisme comme le comédien moderne en costume ancien, certes, mais il peut être porteur d'un *nouveau*.

Pour étudier la question du romantisme dans toute sa complexité, il ne faut surtout pas sous-estimer cet aspect de la « mode » dont la littérature romantique est à la fois bénéficiaire et victime. Au contraire, c'est bien le caractère frivole et changeant — « transitoire », dirait Baudelaire — inhérent à la mode qui donnera la clef pour mieux comprendre la difficulté de définir cette grande révolution littéraire et esthétique du XIX^{e} siècle.

C'est ce que montre encore Musset dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet*. Dans la première lettre publiée en 1836 dans la *Revue des Deux Mondes*, Dupuis et Cotonet, deux bourgeois de La Ferté-sous-Jouarre inventés par Musset, essaient de définir le

[391] A. de Musset, *Le Poète déchu*, *op. cit.*, p. 309.
[392] Stendhal, *Correspondance générale*, *op. cit.*, t. 3, p. 749.
[393] A. Vaillant, « Musset, poète de la parole versifiée », *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2005, p. 293-313.

romantisme. Pour ce faire, Musset nous ramène en 1824 et récapitule avec digressions et plein d'ironie, comme c'est presque toujours le cas chez lui, l'évolution du romantisme ou son perpétuel dévoiement au cours de la dernière décennie.

Avant d'entrer dans les détails, rappelons tout d'abord le titre d'origine de ce texte lorsqu'il fut publié dans la *Revue des Deux Mondes* : « Sur l'abus qu'on fait des adjectifs ». Musset constate avec sévérité la redondance des adjectifs dans le style romantique : « [D]ans les livres d'aujourd'hui, on emploie beaucoup d'adjectifs, et que nous croyons que les auteurs se font par là un tort considérable[394]. » Pour tout dire, telles sont la prémisse et la conclusion de cette courte dissertation.

Or, Musset est loin d'être le premier à remarquer l'abondance des adjectifs chez les romantiques, ce qui est au contraire monnaie courante dans la critique stylistique de la nouvelle école. L'exemple qui nous convainc le plus est sans doute le cas du vicomte d'Arlincourt, auteur du *Solitaire*, roman à succès des années 1820 que j'ai évoqué dans la première partie. Dès sa publication, pourtant, Marchangy accuse ce roman de « phrases emphatiques » et d'« épithètes entassées[395] ». Classique avoué en matière du « style », Stendhal effectue une triangulation des écrivains royalistes en rapprochant l'auteur du *Solitaire* de Chateaubriand, modèle et concurrent pour ce dernier, et de Marchangy : « Comme l'auteur d'*Atala*, il se complaît dans des phrases complexes qui n'en finissent pas et les plus singuliers assemblages d'épithètes[396] » ; « MM. de Chateaubriand, de Marchangy et d'Arlincourt ont porté l'emphase à un tel degré d'extravagance que, lorsqu'il nous arrive de tirer les auteurs du siècle de Louis XIV des rayons de nos bibliothèques, nous sommes étonnés de l'aisance et de la simplicité de leur style[397]. »

Pour compléter ces remarques sur l'abus des adjectifs et l'extravagance du style qui en résulte, il ne faut pas oublier que ces tendances sont logiquement et étroitement

---

394 A. de Musset, *Lettres de Dupuis et Cotonet*, *op. cit.*, p. 819.
395 L.-A.-F. de Marchangy, « *Le Solitaire*, par M. le Vicomte d'Arlincourt. Deuxième édition », art. cit., p. 335. Sur le succès de ce roman, voir A. Glinoer, *La Littérature frénétique*, *op. cit.*, p. 185-189.
396 Stendhal, « Publications étrangères [mars 1823] », *Paris-Londres*, *op. cit.*, p. 117.
397 Stendhal, « Esquisses de la société parisienne (XVII) », *ibid.*, p. 844.

liées à la fameuse folie de « description[398] », l'un des symptômes les plus caractéristiques du style romantique. « La beauté des *Descriptions* dépend essentiellement du choix des épithètes : elles sont pour le poète ce que sont les couleurs pour le peintre ou le mosaïste[399] », dit Pierre-Claude Boiste, auteur de la prose poétique *L'Univers* (1801), dont le style fut dénoncé comme « gonflé d'épithètes[400] ».

Que le choix de l'adjectif en tant que « couleur » soit constitutif du style romantico-descriptif peut d'autant mieux se comprendre si l'on remonte au début du siècle, où ce nouveau mot français « romantique » était encore synonyme de « pittoresque[401] ». L'étymologie ne fait que confirmer le besoin de l'adjectif-couleur pour le poète-peintre : si le substantif sert à évoquer l'objet, c'est « l'épithète, dit Louis-Simon Auger, qui lui donne une forme et une couleur : aussi la poésie, qui est essentiellement pittoresque, fait-elle un usage fréquent et presque continuel des épithètes […][402]. » Comme en témoigne *Le Constitutionnel* qui semble, en début des années 1820, sinon favorable, du moins neutre en matière du nouveau genre descriptif, « [l]es descriptions abondent dans le roman du *Solitaire*, et cela devait être. Un écrivain romantique doit observer avec attention l'état de l'atmosphère, l'heure du jour ou de la nuit […]. M. le vicomte d'Arlincourt a été fidèle à cette poétique. Il a soigné l'effet pittoresque de ses descriptions […][403]. »

Pour revenir aux *Lettres de Dupuis et Cotonet*, on se souvient qu'à la fin de cette première des *Lettres*, Musset anticipe Raymond Queneau en hasardant un « exercice

---

[398] Voir à ce sujet, Philippe Hamon, *Du descriptif*, Hachette, 1993, notamment le premier chapitre « Élément pour une histoire de l'idée de description », p. 9-36 ; Paolo Tortonese, « La description au pilori », *L'Homme en action. La représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Classiques Garnier, « Théorie de la littérature », 2013, p. 117-143.

[399] Pierre-Claude Boiste, *Dictionnaire des Belles-Lettres*, H. Verdière, t. 2, 1822, p. 402.

[400] [J. J. Dussault], « *L'Univers*, poème en prose », *Journal des débats*, 25 juillet 1801. Cet article est repris dans J. J. Dussault, *Annales littéraires*, Maradan et Le Normant, t. 1, 1818, p. 136-141.

[401] Selon Alexis François, au cours des XVII[e] et XVIII[e] siècles, le mot « pittoresque » servit, avec « romanesque », à traduire le mot anglais *romantic*. Voir A. François, « Où en est "romantique" », *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger*, Honoré Champion, t. 1, 1930, p. 323.

[402] L.-S. Auger, « Variété morales et littéraires : XIII. Épithètes », *Mélanges philosophiques et littéraires*, Ladvocat, t. 1, 1828, p. 490.

[403] *Le Constitutionnel*, 12 février 1821.

de style » ; il réécrit en « style romantique » une lettre d'amour (qui est en fait l'incipit des *Lettres portugaises*) ainsi qu'un extrait de *Paul et Virginie*, et met en regard pour chaque texte la version originale et sa réécriture romantisée. Ainsi cette phrase simple de Bernardin de Saint-Pierre, « Aucun souci n'avait ridé leur front », se voit gonflée d'adjectifs superflus : « Aucun souci précoce n'avait ridé leur front naïf[404] ». Ou bien, ces trois mots qui ouvrent la lettre d'amour, « Considère, mon amour », la plume romantique les boursoufle jusqu'au paroxysme : « Considère, mon amour adoré, mon ange, mon bien, mon cœur, ma vie ; toi que j'idolâtre de toutes les puissances de mon âme ; toi, ma joie et mon désespoir ; toi, mon rire et mes larmes ; toi, ma vie et ma mort[405] ! »

Cet exercice du style romantique peut, du reste, s'entendre ici comme autodérision. À l'instar de l'auteur de l'« Histoire d'un merle blanc » — dont le succès littéraire s'explique en ces termes : « Je me conformai en cela à la grande mode de notre temps[406] » — Musset prend à son compte ce style à la mode, l'usage de l'apostrophe romantique, quoique beaucoup moins débridé ici, n'étant pas si éloigné du sien :

> Calmez-vous. — Je vous aime autant qu'au premier jour,
> Ma belle ! — mon bijou ! — mon seul bien ! — mon amour[407] !

L'apostrophe mussetienne est ironique en tant qu'elle amplifie le sérieux jusqu'à le tourner en ridicule. Elle augmente l'affection sans l'approfondir : ces quatre vocatifs disent exactement la même chose, n'entraînant aucune variation significative. Aussi l'apostrophe romantique est-elle horizontale sur le plan sémantique. Ce qui fait un contraste marquant avec celle de la pièce liminaire des *Fleurs du mal*, « — Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère ! », où nous sommes forcés d'accepter la complicité ou la communion avec le poète malin à mesure que le vers nous dévoile qui nous sommes, apostrophe par apostrophe, de manière progressive et verticale.

---

404 A.de Musset, *Lettres de Dupuis et Cotonet*, *op. cit.*, p. 835.
405 *Ibid.*, p. 834-835.
406 A. de Musset, « Histoire d'un merle blanc », *Œuvres complètes en prose*, *op. cit.*, p. 705.
407 A. de Musset, « Les Marrons du feu », *Poésies complètes*, éd. Frank Lestringant, Librairies Générales Françaises, « Le Livre de Poche », 2006, p. 92.

Contrairement à ces trois apostrophes baudelairiennes par l'enchaînement desquelles arrive le sens, l'abus des adjectifs ou des apostrophes chez Musset n'est qu'une inflation gratuite des mots sans idées qui ne mènent nulle part ; les manipulateurs du style romantique, dont Musset lui-même, s'amusent ainsi à faire d'une mouche un éléphant, comme le récapitulent les *Annales de la littérature des arts* :

> Enfin le romantique de style est l'inégalité, prise pour de la variété, l'exagération pour de la force, l'afféterie pour du sentiment, l'obscurité pour de la profondeur, et l'enflure pour du sublime. C'est l'abus du genre descriptif, le vain luxe des épithètes, souvent la discordance du ton avec l'objet, l'expression emphatique pour des idées communes, et l'expression familière dans des sujets graves[408].

La première des *Lettres de Dupuis et Cotonet* prend la multiplication des adjectifs pour *la* définition du romantisme. Il faut remarquer que dans la même *Lettre* Musset en présente et *multiplie*, justement, de nombreuses définitions par un survol de la mouvance romantique au cours des années 1830. Citons-en quelques-unes : alliance hugolienne du comique et du sublime, imitation des littératures étrangères, abus des noms historiques, choix des costumes, emploi des noms propres ou des néologismes, sentimentalisme, néo-christianisme, byroisme, suicide, ou mépris des trois unités (à la fin de cette longue liste, celle-ci ne paraît-elle pas déjà quelque peu « classique » comme définition du romantisme[409] ?).

Or, telle nomenclature, qui se trouve çà et là dans les écrits antiromantiques, ne mérite pas attention. Ce qui pourtant fait valoir cette liste établie par Dupuis et Cotonet, c'est qu'elle fait correspondre telle définition du romantisme à telle période précise : le romantisme en 1830 est le « genre historique », genre vite discrédité et remplacé en 1831 par le « genre intime » ; en 1832 par le « système de philosophie et d'économie

---

[408] A. D***., « De l'influence de la Révolution sur la Littérature, et du Style romantique », *Annales de la littérature et des arts*, *op. cit.*, t. 20, 1825, p. 506.

[409] En 1832, Étienne Cordellier-Delanoue note : « Malheureusement pour les gens à la piste, la question littéraire marche devant eux et se transforme tous les jours. Ils courent après une ombre. — Le terrain des *unités* est délaissé depuis longtemps. » (Étienne Cordellier-Delanoue, « De la question littéraire depuis *Hernani* », *Le Barbier de Louis XI, 1439-1483*, Madame Charles-Béchet, 1832, p. XII.)

politique » ; ensuite, le romantisme de 1833 consiste à « ne pas se raser » ; celui de 1834 à « refuser de monter la garde »…

Nul besoin ici de vérifier si ce bilan chronologique reflète exactement l'évolution réelle du romantisme. *Notre-Dame de Paris*, l'un des plus grands romans du « genre historique », est publié en 1831 et non pas en 1830 ; d'ailleurs on parlait déjà beaucoup du goût romantique de l'« histoire » dès les années 1820 où était immense la vogue des romans de Walter Scott[410].

Quoi qu'il en soit, il n'y a pas lieu de prendre à la lettre un argument qui se tourne en dérision. Mais l'important est que cette pseudo-chronologie du romantisme considère celui-ci comme un phénomène qui se renouvelle chaque année de manière ponctuelle et définitive. Pour tout dire, cette première des *Lettres de Dupuis et Cotonet* montre que le romantisme n'est ni plus ni moins qu'une *mode*.

Que tout devient *mode* jusqu'aux adjectifs, Balzac le montrait, on l'a vu, dans son article de 1830 paru dans *La Mode*. Trois ans après, Gautier en témoignera dans sa nouvelle « Daniel Jovard », où Ferdinand, « jeune homme fashionable », apprend à son ami Daniel une kyrielle d'adjectifs, ceux qui permettent de parler à la mode, au moins durant huit jours :

> [I]l lui enseigna les moyens de se donner de la tournure et du caractère, il lui révéla le sens intime de l'argot en usage cette semaine-là ; il lui dit ce que c'était que *ficelle*, *chic*, *galbe*, *art*, *artiste* et *artistique* ; il lui apprit ce que voulait dire *cartonné*, *égayé*, *damné* ; il lui ouvrit un vaste répertoire de formules admiratives et réprobatives : *phosphorescent*, *transcendantal*, *pyramidal*, *stupéfiant*, *foudroyant*, *annihilant*, et mille autres qu'il serait fastidieux de rapporter ici […][411].

Or, d'après Roland Barthes, la mode est ce qui se donne une valeur en « [excluant] tout autre paradigme de signifié autre que celui du *à-la-mode/démodé* » :

---

[410] Fernand Baldensperger récapitule l'influence de Walter Scott sur le romantisme français, voire européen. Fernand Baldensperger, « La grande communion romantique de 1827 : sous le signe de Walter Scott », *Revue de littérature comparée*, n° 7, janvier-mars 1927, p. 47-86.

[411] Théophile Gautier, « Daniel Jovard », *Les Jeunes-Frances*, *Romans, contes et nouvelles*, éd. Pierre Laubriet, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 2002, p. 77.

> La « valeur » est un facteur de complexité ; la Mode ne le possède pas, ce qui ne l'empêche pas d'être un système complexe ; sa complexité tient à son instabilité : d'abord ce système est renouvelé chaque année et n'est valide qu'au niveau d'une synchronie courte ; ensuite ses oppositions sont soumises à un mouvement général de neutralisation incessante. C'est dont par rapport à cette instabilité qu'il faut examiner l'arbitraire et la motivation du signe vestimentaire[412].

Le rapide survol de l'état du romantisme au cours des années 1830 ne permet finalement pas à Dupuis et Cotonet de trouver sa définition, mais de le comprendre en tant que « système » culturel qui fonctionne exactement comme celui de la mode. La complexité du romantisme, dont le signifié ou le référent varie d'une année à l'autre, tient essentiellement à son « instabilité ». Pour mieux comprendre le romantisme, il s'agit moins de s'attarder sur telle ou telle définition que de saisir son infinie variabilité.

Le romantisme est (à) la mode. Il ne serait pas inutile d'évoquer ici un Eugène Ronteix, qui s'impose à mon intérêt d'abord comme auteur de l'*Histoire du romantisme en France* (1829), la toute première « histoire du romantisme » qui ait jamais été écrite en France[413]. Or, chose curieuse, cette même année, il a également publié un traité de la mode intitulé *Manuel du fashionable*. Que le premier historien du romantisme français fut aussi un observateur attentif de la mode confirme l'évidence du lien entre ces deux phénomènes culturels[414], évidence qui n'en est plus une à notre époque où même le mot « surréalisme » paraît largement dépassé. Mais les lecteurs de 1829

---

[412] Roland Barthes, *Système de la Mode*, Seuil, 1967, p. 218.

[413] Voir à ce sujet F. Baldensperger, « La grande communion romantique de 1827 : sous le signe de Walter Scott », art. cit., p. 59-60.

[414] Dans son *Manuel du fashionable*, Eugène Ronteix définit cet anglicisme : « L'art du *fashionable* s'applique à toutes les actions, à tous les moments de la vie : c'est l'art de s'habiller, de manger, de marcher, de parler, d'aimer, de dormir… en un mot, c'est l'art de vivre. » (E. Ronteix, *Manuel du fashionable*, Audot, 1829, p. 10-11.) En un mot, tout devient *fashionable* : « Un fashionable doit profiter de toutes les circonstances, même d'une belle et bonne maladie. » (*Ibid.*, p. 59.) En effet, l'air maladif, pâleur, maigreur ou tuberculose, est alors l'air romantique par excellence, comme le dit Chateaubriand dans *Mémoires d'outre-tombe* (livre 27, chapitre 3) : « En 1822 le fashionable devait offrir au premier coup d'œil un homme malheureux et malade […]. » (Cité dans Philippe Perrot, *Le Corps féminin XVIII^e^-XIX^e^ siècle*, Seuil, « Points », 1984, p. 254.) En 1836, Théophile Gautier constatera dans « De l'obésité en littérature » que la mode romantique est passée de la maigreur à l'obésité, de l'anorexie à la gourmandise. Voir aussi Louis Maigron, *Le Romantisme et la Mode*, Honoré Champion, 1911, notamment le chapitre V « L'air romantique », p. 179-243.

auraient pu deviner sans peine la cohérence thématique de l'auteur qui écrit d'une main sur le romantisme et de l'autre sur la mode : le romantisme ne se limite pas alors à un genre ou à une école littéraire, mais s'entend comme les mœurs sociales, voire mondaines. Un art de vivre. De fait, l'auteur de l'*Histoire du romantisme en France* présente une perspective totalement dégagée sur cette notion clé. Dans cet ouvrage qu'il a eu soin de publier sous pseudonyme, probablement à cause du sujet politisé, Eugène Ronteix généralise outrageusement le mot « romantisme » défini comme désignant « toute mode nouvelle », pour se permettre de l'appliquer aux diverses activités artistiques et intellectuelles : littérature, peinture, musique, mais aussi histoire, politique, médecine… :

> Romantisme, c'est tout ce qui est nouveau, d'institution nouvelle, dans la vie privée comme en littérature, en médecine et en politique ; je dirais presque toute mode nouvelle, si cela ne devait me mener beaucoup trop loin. Les barbes romantiques sont déjà passées[415].

Le romantisme est donc (à) la mode. Concernant la « saison 1833/1834 », pour parler comme les designers et stylistes, Dupuis et Cotonet renvoient, en effet, au « signe vestimentaire » : « De 1833 à 1834 nous crûmes que le romantisme consistait à ne pas se raser, et à porter des gilets à larges revers très empesés[416]. » Musset encourage ici un savant mélange du romantisme et de la mode non seulement par le même signifié (tenue nonchalante) qu'il leur fait partager, mais surtout en empruntant le « discours » de la mode : « De 1831 à l'année suivante, voyant le genre historique discrédité, et le romantisme toujours en vie, nous pensâmes que c'était le genre *intime*, dont on parlait fort[417]. » Le style n'est pas sans rappeler celui du « décret » (le mot est de Barthes) sur la couleur du moment ou sur la *matière* du moment, au double sens du terme, ainsi que sur les derniers cris de mode, décret renouvelé chaque semai-

---

[415] E. Ronteix, *Histoire du romantisme en France*, *op. cit.*, p. 164. Toutefois, il faut admettre que, comme le dit Jules Marsan, le « romantisme » de Ronteix s'éloigne trop de son usage courant quand le mot se voit appliqué à la phrénologie de Gall ou à la politique de Royer-Collard. Voir J. Marsan, *La Bataille romantique*, *op. cit.*, t. 1, p. 185.
[416] A. de Musset, *Lettres de Dupuis et Cotonet*, *op. cit.*, p. 828.
[417] *Ibid.*

ne dans les journaux et revues sous la rubrique « Modes » comme celui-ci : « Ce n'est plus avec du coton que l'on remplit les rouleaux de satin, qui servent à garnir le bras des robes, mais avec de la laine-en-carde, qui bouffe davantage et tasse moins promptement[418]. »

En 1830, *La Mode* publie un article intitulé « De ce qui n'est pas à la mode ». L'auteur de cet article stipule strictement qu'une mode a une durée de vie de trois jours, et pas au-delà : « En France tout est mode : mais trois jours suffisent à user la gloire la plus haute, le succès le plus éclatant. Trois jours c'est tout : le quatrième on importune, le cinquième on ennuie, le sixième on vous hait et l'on vous proscrit, le septième. Ce fut le temps de faire le monde[419]. » La mode passe du berceau au linceul en huit jours, après quoi on a fini son enterrement et plus personne n'en parle. Ce n'est pas un constat mais, encore une fois, un « décret ». Accélérer le métabolisme de la mode, cette stratégie purement commerciale et médiatique a deux buts : stimuler la curiosité des abonnés au rythme hebdomadaire voire journalier et pousser le public à la consommation perpétuelle. On sait qu'au XIX^e^ siècle le développement de la mode va strictement de pair avec le développement du média, car la mode, c'est le nom d'une institution dûment créée et contrôlée par ce dernier. Tout magazine, économique, littéraire, sportif, télévisé, a besoin, avant toute chose, de l'économie, de la littérature, du sport, de la télévision. Le combat cesse faute de combattants, cela va sans dire. Or, en matière de mode, la chose est un peu différente. Ici, la relation entre le média et ce dont il parle est essentiellement interdépendante. Le magazine de foot ne crée pas de footballeur, mais le magazine de mode crée *réellement* une mode, *la* mode. Développée au siècle du journalisme, la mode, pour exister, a besoin d'un support médiatique. Notons aussi que, sous la monarchie de Juillet, la « littérature » elle-même se voit façonnée par les conditions médiatiques, comme le montrent les travaux de Marie-Ève Thérenty et

[418] « Modes », *Courrier des théâtres*, 4 janvier 1824.

[419] « De ce qui n'est pas à là mode », *La Mode*, 18 décembre 1830 ; repris dans H. de Balzac, *Œuvres diverses*, *op. cit.*, t. 2, p. 1547-1549. Cet article est, donc, attribué à Balzac. Voir à ce sujet, *ibid.*, p. 1542 ; R. Chollet, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830* [1983], Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2016, p. 345.

d'Alain Vaillant. C'est donc l'espace médiatique qui favorise l'alliance du romantisme et de la mode.

Cependant, la sensibilisation toujours plus excessive du public à grand renfort de publicité se heurte vite à un paradoxe : elle conduit le public à une apathie de plus en plus forte et précoce. En deux mots, l'hypersensibilité permanente entraîne corollairement une lassitude profonde. En 1835, las de surfer sur la mode qui s'appelle romantisme, Cotonet part en voyage pour régler la succession et Dupuis s'occupe de réparer la grange endommagée par la pluie… Une fois la passion passée, les choses de la vie reviennent. Dupuis et Cotonet ne suivent plus le romantisme dernier cri, ils ont d'autres choses à faire. Tant mieux après tout, car, ainsi rapproché de la mode, le romantisme en tant que système culturel décourage et invalide d'emblée toute recherche tant soit peu sérieuse de sa définition qui, dans les faits, ne peut jamais être ultime. Si définir, c'est *finir*, la mode, dont le signifié est voué à un perpétuel changement, est justement ce qui n'en *finit* pas.

C'est en terme de « variabilité » du romantisme qu'il faut réexaminer l'« abondance des adjectifs », conclusion que Musset tire de son enquête interminable sur l'évolution romantique. Si le romantisme est une école littéraire qui se caractérise par la multiplication des adjectifs, le nombre de ceux dont on peut qualifier ce genre littéraire n'est pas moins *multiple* : vague, rêveur, mélancolique, doloriste, imaginatif, religieux, mystique, idéaliste, monstrueux, absurde, suicidaire, byronien, intime, philosophique, économique, royaliste ou libéral… Or, comme Musset en fait la démonstration avec son « exercice de style », les adjectifs qu'on rencontre partout dans la poésie romantique ne sont le plus souvent que des chevilles qui servent moins à approfondir le sens du texte qu'à lasser le lecteur par la redondance (« *Le Lac* de Lamartine […] a au moins cinq strophes de trop[420] », dira Léon Daudet).

De même, l'examen « individuel » de ces adjectifs que je viens d'énumérer au hasard n'aide pas à mieux comprendre la « variabilité » romantique. C'est l'arbre qui cache la forêt. La définition du romantisme proposée par Dupuis et Cotonet est à entendre au double sens, littéral et métonymique : il y a trop d'adjectifs dans l'écriture

[420] Léon Daudet, *Études et Milieux littéraires*, Grasset, 1927, p. 169.

contemporaine, lit-on dès les premières lignes de la lettre. Cette remarque préliminaire vise, au moins à ce stade du texte, le style romantique, ce qui est plutôt un lieu commun de ses dépréciateurs. Cependant, en conclusion de leur interminable quête de la définition du romantisme, Dupuis et Cotonet reprennent un peu inopinément leur remarque liminaire sur les adjectifs : « Pour en finir, nous croyons que le romantisme consiste à employer tous ces adjectifs, et non en autre chose[421]. » Cette fois, le constat « le romantisme consiste à employer tous ces adjectifs » doit s'entendre au sens métonymique ou, pour ainsi dire, métatextuel : remarquer l'abondance des adjectifs dans le style romantique après avoir remarqué celle des définitions ou des *qualifications* du romantisme — puisque l'adjectif *qualifie* — est une façon de dire la surdétermination des éléments constitutifs de ce dernier, comme c'est le cas de ces fameuses 2000 pages que Friedrich Schlegel prétend avoir consacrées à définir le mot[422]. À ce propos, j'ai dit plus haut que, s'agissant du romantisme, importent moins ses innombrables définitions que leur variabilité. Toutes choses égales, il est question non de chacun des adjectifs qui diaprent le romantisme mais de leur abondance. Dès lors, cette dissertation sur le romantisme peut se lire comme une petite introduction critique de la fonction de la mode. Telle est la morale de la frivole aventure de Dupuis et Cotonet. Musset théorise et met en lumière le rapport intrinsèque entre le romantisme et la mode, et ce, ne l'oublions pas, dans un texte d'un style magnifiquement romantique.

[421] A. de Musset, *Lettres de Dupuis et Cotonet*, *op. cit.*, p. 836.
[422] Voir G. Gusdorf, *Le Romantisme*, *op. cit.*, t. 1, p. 9.

TROISIÈME PARTIE

La question du langage poétique

Chapitre VII
De l'arc-en-ciel à la pieuvre : aperçu de l'évolution de la pensée romantique

1. L'arc-en-ciel de Mme de Staël

« [L]a poésie chrétienne a besoin des mille couleurs de l'arc-en-ciel pour ne pas se perdre dans les nuages[423]. » Mme de Staël préfigurait en ces termes le romantisme à venir. Suivant le schème que Hegel établit dans ses *Cours d'esthétique*, elle compare la poésie classique à la sculpture et la poésie romantique à la peinture, afin de démontrer la simplicité matérielle de l'une et la complexité spirituelle de l'autre[424] : « [L]'intérêt romantique […] varie sans cesse les tableaux[425] », ajoute-t-elle. La métaphore de la peinture est ici significative parce que, outre qu'elle inscrit la poésie romantique dans la droite ligne de l'*ut pictura poesis*, la fonction de l'« adjectif » équivaut, on l'a déjà vu, à celle de la « couleur » : l'adjectif est au poète ce que la couleur au peintre. Pour aller vite, si le romantisme est le nom d'un projet de peindre un arc-en-ciel aux mille couleurs, on a besoin de mille adjectifs pour le réaliser, pour le « définir ». Ainsi l'« abondance des adjectifs » que je viens d'étudier, signe de richesse pour les uns,

[423] Madame de Staël, *De l'Allemagne*, *op. cit.*, p. 271.

[424] L'idée sera reprise par des romantiques de la génération suivante comme Gautier et Baudelaire, pour devenir un lieu commun de la critique de la sculpture. Gautier affirme : « De tous les arts celui qui se prête le moins à l'expression de l'idée romantique c'est assurément la sculpture. » La plus parfaite expression de l'idéal classique, la sculpture n'est pas un genre qui soit capable d'exprimer la variété infinie de la subjectivité comme la peinture : « Pour nos époques compliquées et troublées, ce détachement de la passion, de l'accident, de la couleur, ce calme immuable, arrivent aisément à la froideur et à l'ennui. » (T. Gautier, *Histoire du romantisme*, *op. cit.* p. 80, 427-428.) Comparée à la critique de la sculpture de Gautier qui s'appuie essentiellement sur la perspective hégélienne, celle de Baudelaire est d'une originalité singulière. Pour ce dernier, l'inconvénient de la sculpture tient moins à son immobilité classique qu'à son volume tridimensionnel présente trop de points de vue différents : « [I]l arrive souvent, ce qui est humiliant pour l'artiste, qu'un hasard de lumière, un effet de lampe, découvrent une beauté qui n'est pas celle à laquelle il avait songé. » (C. Baudelaire, *Salon de 1846*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 2, p. 487.) Baudelaire privilégie la peinture en tant qu'elle n'autorise qu'un point de vue et qu'elle peut donc donner l'effet voulu par l'artiste sans laisser le hasard prendre le dessus.

[425] Madame de Staël, *De l'Allemagne*, *op. cit.*, p. 271.

abus de langage pour les autres, est-elle dès le début au programme du romantisme français.

Capricieux et insaisissable, le romantisme est devenu un « arc-en-ciel ». Toutefois, cet arc-en-ciel n'est pas tant un porte-bonheur, comme l'aurait souhaité Mme de Staël, que le symbole du chaos. C'est désormais un lieu commun de s'attaquer, avec ou sans ironie, à la variabilité ou à la multiplicité du romantisme. Dès la publication de *De l'Allemagne*, François-Benoît Hoffman dénonce déjà la surabondance des « genres » littéraires comme symptôme de cette nouvelle école. Dans sa philippique contre l'opuscule qu'Alexandre Soumet, sous le couvert de l'anonymat, a consacré à *De l'Allemagne*, le journaliste des *Débats* se pose ces questions :

> Je ne sais si l'on a déjà observé que dans les beaux siècles de la littérature il y a peu de genres, mais beaucoup de bons ouvrages, tandis que dans les siècles de décadence les bons ouvrages sont rares et les genres très nombreux. N'avons-nous pas le poème descriptif, les poèmes en prose, la tragédie anglaise, la comédie de salon, le drame et le mélodrame, genres inconnus au législateur du Parnasse ? Et cette abondance de genres prouve-t-elle la perfectibilité indéfinie de l'esprit humain ? Le genre romantique lui-même, genre collectif qui s'étend sur toutes les branches de la littérature, n'est-il pas la preuve des efforts que l'on fait chaque jour pour échapper à toute comparaison avec les chefs-d'œuvre qu'on désespère d'égaler[426] ?

Si les tenants du romantisme ont pu inventer ou revendiquer des genres littéraires jusqu'ici inconnus, c'est pour éviter d'entrer dans l'arène des grands auteurs classiques ; d'après Hoffman, cette apparente richesse de la littérature romantique est à prendre ici pour un subterfuge, un complexe d'infériorité par rapport à ces derniers, et donc jamais une marque de « perfectibilité » de l'esprit humain. On connaît l'histoire du mot. Jadis revendiquée par les Modernes comme Charles Perrault, la question de la

---

[426] F.-B. Hoffman, « *Les Scrupules littéraires de M^me^ la Baronne de Staël*, ou *réflexions sur quelques chapitres du livre* De l'Allemagne », *Œuvres de F.-B. Hoffman*, Lefebvre, 1829, p. 42. Au passage, notons que dans cet article visant le romantisme fanatique de Soumet, Hoffman fait preuve d'une grande compréhension à l'égard des théories littéraires de Mme de Staël : « Quoique madame de Staël sacrifie avec plaisir aux Muses romantiques, son culte est exempt de fanatisme et d'intolérance ; elle reconnaît formellement la supériorité de nos grands écrivains, et tout le mérite de leurs chefs-d'œuvre. » (*Ibid.*, p. 49.) La neutralité de son jugement permet de relativiser la flambée de violences que d'autres défenseurs du classicisme ont attribuée au romantisme défini par Mme de Staël.

« perfectibilité » a constitué l'un des plus grands enjeux de la Querelle des Anciens et des Modernes. Rappelant cette notion-clé, récurrente d'ailleurs chez Mme de Staël aussi, Hoffman inscrit le présent débat dans la droite ligne de cette grande Querelle littéraire envenimée au tournant du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle.

L'« abondance de genres » sera souvent en butte à la critique du romantisme. En 1833, la *Revue de Paris* publie un petit article intitulé « Littérature et chocolat ». Dans ce bref texte, l'auteur anonyme ironise, sur un ton beaucoup plus plaisant, sur l'abondance des genres romantique. S'appuyant sur l'analogie entre chocolaterie et librairie, il s'amuse à rapprocher l'état actuel de la littérature — l'opposition du classicisme et du romantisme ainsi que la prolifération des genres littéraires — d'une très grande variété de chocolats qu'offrent Debauve et Gallais aux friands de la mode (l'analogie n'est pas si mauvaise ; fondée en 1800, la chocolaterie a à peu près le même âge que le romantisme français) :

> Le chocolat se prête merveilleusement à toutes les exigences de l'estomac le plus capricieux ; la littérature n'a pas plus de genres et d'espèces que le chocolat ; le magasin de MM. Debauve et Gallais est aussi riche en nouveautés piquantes que celui d'un libraire à la mode ; *le chocolat du Roi* est, pour ainsi dire, le classique pur, en tablettes ou en bâtons, et ce classique exquis, approuvé par le goût et par toutes les facultés, tiendra toujours le premier rang pour la consommation habituelle, parce qu'on ne s'en lasse pas plus que de Racine et de Molière ; c'est le vrai classique immuable et irréprochable contre lequel ne prévaudra aucune importation anglaise ou germanique […][427].

On devine le *goût* littéraire de l'auteur. Amateur du « classique pur » de la chocolaterie française, il n'est pourtant pas allergique à ces produits d'« importation anglaise ou germanique » ; il va présenter un à un les parfums romantiques par une longue série de comparaisons savoureuses : le « chocolat au lait d'amande » a la douceur des plus doux vers, le « chocolat analeptique au salep de Perse » le goût oriental des *Mille et Une Nuits*, le « chocolat à l'arôme de café » plus d'attraits que les contes drolatiques, le « chocolat tonique au cachou » remplace un roman de passion, le « chocolat exhilarant à l'ambre gris » produit l'effet d'un drame « *antoniste* », le

[427] *Revue de Paris*, t. 57, 1833, p. 326.

« chocolat béchique au tapioca des Indes » est aussi solide qu'un roman historique, les « diablotins à la vanille » ne pervertissent pas son acheteur et les « chocolats galants » au goût des mères et des filles, etc. Article de luxe pour l'aristocrate hier, le chocolat s'est fait populaire au lendemain de la Révolution et devient « indispensable du régime constitutionnel », avance l'auteur. D'après celui-ci, dorénavant, la littérature doit se démocratiser sur le modèle du chocolat. Pour ce faire, il faut en finir avec les chefs-d'œuvre que plus personne ne lit — chefs-d'œuvre sitôt ouverts, sitôt fermés — mais produire des œuvres qui remporteraient un succès auprès du grand public et notamment du lectorat féminin. Ainsi, conclut l'article, « dans une bibliothèque, certains volumes n'ont pas d'ordinaire d'autre mérite que leur rareté ; ici les chocolats les plus chers sont les meilleurs, et tout est délicieux, tout plaît aux dames. Faisons des vœux pour que la librairie n'ait plus rien à envier à la chocolaterie ! »

Les enjeux de cette petite étude comparative se résument en deux points : la littérature romantique est divisée et subdivisée en plusieurs genres et se présente comme un assortiment de chocolats ; cependant, malgré sa riche variété, elle n'est pas encore aussi popularisée que le chocolat. Sur cette deuxième remarque, il faut noter que telle vulgarisation exige de l'écrivain et de ses créations littéraires un changement de statut : de grand écrivain à un écrivain dit « populaire », des belles-lettres qui intimident à la littérature qui plaît.

Or, il n'y a pas lieu de développer ici cette question parce qu'elle s'ouvre sur une autre problématique majeure inhérente à la littérature des années 1830, problématique nisardienne de la « littérature facile », sur laquelle je reviendrai dans la dernière partie. Pour le moment, je me bornerai donc à retenir la première morale, celle de la prolifération des genres littéraires.

Avec ces deux exemples illustrant l'abondance des genres romantiques, on comprend mieux que le diagnostic de Musset sur l'abondance des adjectifs ne tombe pas du ciel, mais est une conséquence tôt ou tard prévisible, et ce depuis que l'auteure de *De l'Allemagne* a dressé son drapeau « arc-en-ciel » sur un *no man's land* qu'elle a pu nommer le romantisme.

Pour que cette nouvelle terre prenne forme et place, Mme de Staël a revendiqué une gamme de couleurs aussi riche que possible. Or, il faut le dire, c'est justement cette richesse d'abord prometteuse, mais bientôt démesurée, qui, enfin, empêchera de définir le romantisme en le laissant « se perdre dans les nuages ». Désormais, le romantisme ne ressemble-t-il pas plus, par son vague même, à ces « nuages » aux contours indéfinis qu'à l'« arc-en-ciel » ? Au surplus, il ne serait pas inutile de rappeler ici que le plus fameux chapitre de *De l'Allemagne*, où Mme de Staël distingue la poésie romantique de la poésie classique, se termine par ces phrases :

> La poésie classique doit passer par les souvenirs du paganisme pour arriver jusqu'à nous : la poésie des Germains est l'ère chrétienne des beaux-arts : elle se sert de nos impressions personnelles pour nous émouvoir : le génie qui l'inspire s'adresse immédiatement à notre cœur, et semble évoquer notre vie elle-même comme un *fantôme* le plus puissant et le plus terrible de tous[428].

À lire ces lignes et notamment la comparaison finale du « fantôme » à laquelle Mme de Staël recourt pour mettre en relief le caractère fantastique et terrifiant du romantisme noir, « source inépuisable des effets poétiques en Allemagne[429] », comment ne pas rappeler ladite sentence de condamnation prononcée par Auger : « [L]e romantisme n'existe pas, n'a pas une vie réelle. C'est un *fantôme* qui s'évanouit du moment qu'on en approche et qu'on essaie de le toucher[430]. » L'académicien, qui, dans ce discours de 1824, évoquait Mme de Staël comme fondatrice de la « fameuse distinction de *classique* et de *romantique*[431] », aurait dû certainement lire le chapitre en question, sinon l'intégralité, de *De l'Allemagne*. Curieuse coïncidence ou emprunt malicieux, le mot « fantôme » qu'il prend à son compte pour conjurer le romantisme n'a ici aucun sens dialectique staëlien de la vie et de la mort, lesquelles se côtoient si harmonieusement dans les ballades allemandes[432] (mais peut-être vais-je trop loin

---

[428] Madame de Staël, *De l'Allemagne*, *op. cit.*, p. 273. Je souligne.
[429] *Ibid.*, p. 303.
[430] L.-S. Auger, « Discours sur le romantisme », *op. cit.*, p. 429-430. Je souligne.
[431] *Ibid.*, p. 424.
[432] Pour n'en citer qu'un exemple, on peut penser à la fameuse « Lénore » de Gottfried Bürger, où la jeune Lénore et le spectre de son fiancé montent sur le même cheval et galopent vers le royaume des ténèbres. Mme de Staël présente un résumé détaillé de cette ballade allemande

dans cette conjecture en rapprochant les deux textes sous le signe du « fantôme » ; il faudrait plutôt se contenter de rappeler ces mots qu'on lit dans *De l'Allemagne*, qui annonçaient bien par avance la stratégie antiromantique d'Auger : « Dans les opinions religieuses comme dans les opinions politiques, on se fait de ses adversaires un *fantôme* qui se dissipe presque toujours par leur présence […][433] »).

À tout prendre, bien qu'il incarne le fantastique, qui est l'une des caractéristiques majeures de la littérature moderne, le « fantôme » évoqué par Mme de Staël est loin d'être la meilleure des images, au moins stratégiquement, pour définir le romantisme : on ne dessine pas bien sur un modèle aux contours mal définis. Si Mme de Staël se montre nette et tranchante en disant que la poésie romantique est la poésie chrétienne, les images qu'elle choisit pour donner corps à celle-ci, qu'elles soient l'« arc-en-ciel » ou le « fantôme », sont délibérément vagues et floues. Ces images, n'existant qu'à moitié, témoignent du contour indéfinissable de l'esprit romantique.

« Il n'y a de beau que ce qui n'existe pas ». Le « fantôme » de Mme de Staël peut rappeler ces mots par lesquels François-Benoît Hoffman résumera le credo de la nouvelle école qu'il déteste. Cette devise autorise et encourage le jeune groupe d'avant-garde à s'inventer mille autres images fantastiques, inexistantes, voire monstrueuses. À ce propos, Théophile Foisset note : « On sait aussi qu'ils aiment peindre des êtres hors de nature, comme si les beaux-arts étaient faits pour imiter des monstres[434]. »

L'aspiration à l'« idéal » n'implique pas seulement le sentiment du beau et du sublime quand celui-là ne trouve plus son modèle dans la belle nature. Au contraire,

---

qui, traduite en plusieurs langues, a largement influencé les romantismes européens, anglais en premier lieu (*De l'Allemagne*, *op. cit.*, p. 303-306). Traduite en français à la fin des années 1820, cette ballade à la fois fantastique et gothique n'a pas tardé à connaître un franc succès chez les poètes de la génération 1830 comme Gautier et surtout Nerval qui en fut lui-même traducteur. Cette pièce de Bürger a également inspiré les peintres comme Horace Vernet et Ary Scheffer et les compositeurs comme Hippolyte Monpou. Voir à ce sujet, F. Baldensperger, « La "Lénore" de Bürger dans la littérature française », *Études d'histoire littéraire*, Hachette, 1907, p. 147-175.

[433] Madame de Staël, *De l'Allemagne*, *op. cit.*, p. 733. Je souligne.

[434] T. Foisset, « Du genre romantique », art. cit., p. 296.

tournant le dos à la nature et au naturel, l'imagination romantique met en avant le laid et le grotesque de ces créatures monstrueuses, inimaginables plutôt qu'imaginaires.

2. La pieuvre de Victor Hugo

« Toutes les combinaisons étant épuisées, la monstruosité nous reste[435] », dit Jules Janin en 1829. On sait ce que veut dire la « monstruosité » dans l'univers poétique, par exemple, de Victor Hugo, lui qui ne cache en rien, tout au long de sa vie, le goût prononcé pour l'horrible et le difforme incarnés dans nombre de ses personnages romanesques et théâtraux : Hans, Quasimodo, Triboulet, Gwynplaine, sans parler de la « pieuvre » des *Travailleurs de la mer*.

En 1824, Auger exhortait : « [N]e prodiguez pas les revenants, les larves, les lamies, les lémures, les vampires, grossières créations de l'ignorance et de la peur[436]. » Tous ces monstres ne peuvent se loger sous la Coupole. De plus, comme le remarque Claude Millet, une telle dépravation était également honnie par certains des romantiques eux-mêmes, héritiers modérés de l'esthétique du siècle des Lumières selon laquelle « l'art doit être la représentations du Beau idéal[437] ». Par exemple, Alexandre Soumet, cet aîné de *La Muse française* s'inscrit en faux contre l'éloge du grotesque de son jeune ami Hugo. Il commente les créations théâtrales étrangères en ces termes, qui annoncent son futur départ pour l'Académie :

> Ces bizarres compositions n'étaient admirées en France que parce qu'elles n'y étaient pas connues ; elles ressemblaient à ces anciens dieux de l'Égypte, adorés dans les ténèbres de leur sanctuaire, mais qui n'étaient plus que des monstres informes lorsqu'on les regardait à la clarté du jour[438].

---

[435] J. J. [Jules Janin], « Ritta et Christina », *Journal des débats*, 30 novembre 1829.
[436] L.-S. Auger, « Discours sur le romantisme », *op. cit.*, p. 433.
[437] C. Millet, *Le Romantisme*, *op. cit.*, p. 267.
[438] A. Soumet, « *Nouvelles Odes* par Victor-M. Hugo », *La Muse française*, *op. cit.*, t. 2, p. 154.

Commentaire sans appel d'autant plus qu'il est la conclusion de son article sur les *Nouvelles Odes*. On aura tort, cependant, de ne voir dans ces « monstres informes » qu'un simple décor pour ajouter à la couleur locale — ou à la *couleur du moment* — jusqu'ici inconnue et qui va bientôt passer. Frankenstein, vampire, doppelgänger, momie, démon et « fantôme »… si toutes ces créatures extraordinaires nées de l'imagination déviante du nord sont aujourd'hui rangées dans la vitrine un peu poussiéreuse de la galerie des romans gothiques et fantastiques, la « monstruosité » de la littérature romantique ne saurait être réduite à cette collection thématique (la nuit, la mort, le tombeau, le double…) ou catégorique (le roman noir, le conte fantastique…). On ne se contentera pas de dire : « Les personnages qu'on rencontre dans les œuvres romantiques sont tous des monstres, donc la littérature romantique est une littérature monstrueuse ». Le constat n'est pas faux, mais pas suffisant. Puisqu'il s'agit toujours d'un « texte » littéraire, la singularité des figures ou des thèmes romantiques est fondée sur, et partant, consubstantielle à la singularité de l'« écriture ». Du moins, aux yeux des gardiens des belles-lettres, le vrai monstre romantique est *en deçà* : il habite la « langue », ce lieu où notre pensée prend figure. Toutes ces « grossières créations de l'ignorance et de la peur » (Auger) ne sont pas, ne sont plus de simples emprunts aux littératures d'imagination septentrionale, mais donnent à voir le désordre de nos pensées et de nos rêves. À propos de la « pieuvre », Hugo n'a-t-il pas écrit ceci :

> À de certains moments, on serait tenté de le penser, l'insaisissable qui flotte en nos songes rencontre dans le possible des aimants auxquels ses linéaments se prennent, et de ces obscures fixations du rêve il sort des êtres. L'Inconnu dispose du prodige, et il s'en sert pour composer le monstre. Orphée, Homère et Hésiode n'ont pu faire que la Chimère ; Dieu a fait la Pieuvre[439].

Qu'est-ce que la pieuvre par rapport à la chimère ? Quelle est la plus grande différence distinguant ces deux monstres aussi hideux et abominables l'un que l'autre ? C'est que la chimère est une créature, quoique imaginaire, à la forme nettement articulée (tête de lion, corps de chèvre, queue de serpent) tandis que la pieuvre se caractérise par sa nature extrêmement changeante, autant de forme que de couleur. Tandis que la

[439] V. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Roman III », p. 278.

chimère est un monstre hybride composé de manière « raisonnable » (A+B+C), la pieuvre incarne la déraison même (A=B=C). À ce titre, cet animal marin mérite d'être qualifiée de « romantique[440] » davantage que la chimère, figure elle-même éminemment romantique[441] : la pieuvre est plus chimérique que la chimère. L'évolution hugolienne de la chimère à la pieuvre montre de quelle façon la faculté d'imagination a évolué depuis le temps des Anciens. Ou plutôt, survenue devant le lecteur de 1866, cette nouvelle chimère est la figure qui annonce le dépassement d'un vieux romantisme.

La pieuvre, cette chimère des Modernes, on la compte volontiers parmi les monstres peuplant la ménagerie infâme des vices romantiques. Elle est l'incarnation même de ce que Hugo appelle « l'insaisissable qui flotte en nos songes ». Ce mollusque à peau visqueuse est aussi « insaisissable » que le fantôme de Mme de Staël[442], et peut-être davantage encore, dans la mesure où la plupart des Français de 1866 ignoraient ce que recouvre ce nom, comme l'entend Hugo lui-même : « Pour croire à la pieuvre, il faut l'avoir vue[443] ».

Le monstre, c'est le nom de ce qu'on n'a pas encore vu, un *jamais vu*. Telle est la définition hugolienne du monstre : « L'inconnu dispose du prodige, et il s'en sert pour

---

[440] Le mot peut paraître hors de saison pour être appliqué à un ouvrage de 1866. Pour nous y situer, rappelons que cette même année, Charles Asselineau vient historiciser le « mouvement littéraire du mil huit cent trente » avec les *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique*. On sait que cette anthologie avec les riches notices bibliographiques célébrant les écrivains romantiques des années 1830 se clôt, symboliquement, par le sonnet de Baudelaire connu sous le titre du « Coucher du soleil romantique »... Compte tenu de l'anachronisme flagrant, j'emploie ici le mot de « romantique » non au sens strictement historique mais au sens intemporel, voire fondamental : le mot désigne ici non le « mouvement romantique » qui va de telle année à telle autre, mais l'« esprit romantique » qui perdure bien au-delà.

[441] Sur le thème de la chimère dans la littérature romantique, voir P. Laforgue, *Romanticoco. Fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860)*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du Texte », 2001, p. 77-81.

[442] Hugo lui-même inscrit la pieuvre dans la filiation des fantômes romantiques : « Ces animaux sont fantômes autant que monstres. Ils sont prouvés et improbables. Être est leur fait, ne pas être serait leur droit. Ils sont les amphibies de la mort. Leur invraisemblance complique leur existence. Ils touchent la frontière humaine et peuplent la limite chimérique. Vous niez le vampire, la pieuvre apparaît. » (V. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Roman III », p. 282.)

[443] *Ibid.*, p. 278.

composer le monstre[444]. » Un *jamais vu* fait peur, mais donne envie de le voir. Dès son premier roman de jeunesse, Hugo se montre très sensible à la crainte et à la tentation du *jamais vu*. Il sait que ce sentiment ambivalent fait le sel du roman d'horreur. La monstruosité de Han d'Islande ne tient-elle pas à ce que personne n'a jamais vu cet homme-monstre ? « Ah ! tu ne connais donc pas ce Han, ce brigand infernal ? » Ainsi demande la jeune Éthel à son amant Ordener :

> Sais-tu à quel monstre tu cours ? Sais-tu qu'il commande à toutes les puissances des ténèbres ? qu'il renverse des montagnes sur des villes ? que son pas fait crouler les cavernes souterraines ? que son souffle éteint les fanaux sur les rochers ? Et crois-tu, Ordener, résister à ce géant aidé du démon, avec tes bras blancs et ta frêle épée[445] ?

De même, à sa première rencontre avec la pieuvre, le héros des *Travailleurs de la mer*, Gilliatt, ne sait pas plus que le lecteur contre quoi il se bat. Dans la grande famille des monstres hugoliens, Han est un ancêtre lointain de la pieuvre.

Pour revenir à celle-ci, c'est bien le roman *Les Travailleurs de la mer* qui a fait découvrir au grand public ce que c'est que la pieuvre[446], mot d'argot jusqu'ici utilisé

---

[444] *Ibid.*

[445] V. Hugo, *Han d'Island*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Roman I », p. 56.

[446] Le grand succès du roman a contribué non seulement à populariser ce mot, mais aussi à faire de la pieuvre une véritable « mode ». Voilà une raison de plus pour qualifier cet animal de « romantique » : la pieuvre a joui d'une vogue extraordinaire chez les naturalistes, les gastronomes, voire les modistes, si l'on en croit François-Victor Hugo : « La pieuvre est aujourd'hui à l'ordre du jour. Ce monstre va te devoir sa gloire. Tous les journaux s'en occupent. […] Les modistes ont déjà inventé un chapeau en forme de *pieuvre*, lequel doit être porté par *les Travailleuses de la mer*, autrement dit par les petites dames qui iront cette année à Dieppe et à Trouville. La pieuvre sera le plat recherché du grand banquet que va donner à Paris *l'Évènement*. Il paraît qu'à la financière elle est exquise […]. » (Lettre citée dans V. Hugo, *Œuvres complètes*, Imprimerie Nationale ; Ollendorff ; Albin Michel, « Roman VII », 1911, p. 530-531.) Chercheurs acharnés du romantisme ou suiveurs frivoles de la mode, Dupuis et Cotonet n'auraient-ils pas diagnostiqué : « De 1866 à 1867, nous crûmes que le romantisme consistait à manger et à vêtir la pieuvre » ? Quoi qu'il en soit, Pierre Larousse se remémore la vogue de cet animal notamment chez les femmes, vogue qui fut autant tapageuse que passagère : « On ne parla que de *pieuvres* en l'an de grâce 1866, date de l'apparition du livre de Victor Hugo […]. Les chroniques s'emparèrent de cette actualité et, apercevant une vague analogie de métier entre cet appareil à succion et certaines femmes qui, elles aussi, font le vide, au moins dans le porte-monnaie de l'homme, ils baptisèrent du nom de *pieuvres* les petites dames maquillées du Casino et du boulevard. Ce nom leur resta quelque temps ; loin de s'en fâcher, elles portèrent des robes à la *pieuvre*, des chapeaux à la *pieuvre*, etc. ; une revue de fin d'année, au Châtelet, fit même paraître la *pieuvre* sous les traits d'une fort belle femme. Tout cela a fini par tomber dans l'oubli » (Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e^*

par les pêcheurs de Guernesey : « La pieuvre ! dit *Le Grand Journal* d'un ton exalté, voilà un mot qui, inconnu hier encore, a fait aujourd'hui son tour de France, d'Europe même, grâce à un émouvant épisode de *les* [*sic*] *Travailleurs de la mer*, de Victor Hugo[447]. » Pierre Larousse ne semble, en effet, avoir pu trouver personne à qui s'en remettre sauf le romancier : une carte blanche est donnée à l'auteur des *Travailleurs de la mer* dans l'article « pieuvre » du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e^ siècle*, où Larousse affirme d'entrée en jeu : « la *pieuvre*, c'est le poulpe vu par Victor Hugo » :

> La *pieuvre*, c'est le poulpe vu par Victor Hugo, exagéré par son imagination et décrit avec cette puissance que le maître applique au fantastique comme au réel. Le poulpe appartient aux naturalistes ; la *pieuvre* est une création de Victor Hugo et l'une de ses plus saisissantes. Il l'a révélé au monde dans ses *Travailleurs de la mer*, en donnant à entendre que les naturalistes connaissaient bien mal de leurs études, car personne n'avait l'idée de cet être effrayant. Sa description mérite d'être rapportée[448].

Mi-réelle, mi-fantastique, la pieuvre est une création, voire une *œuvre* à part entière de Victor Hugo. Dès la publication du roman, elle a éveillé un large écho chez les naturalistes, auxquels ne plaît pas forcément — comme le suggère Larousse — la part de l'imaginaire dont Hugo a gavé cet animal qu'ils appellent, eux, « poulpe ». La pieuvre a vite fait d'envahir les journaux ; dans la rubrique « Sciences naturelles », certains corrigent les erreurs factuelles de la description du romancier quand d'autres défendent sa parfaite véracité. Quoi qu'il en soit, cette discussion scientifique prouve et augmente encore l'intérêt que ce « monstre » a suscité chez le public.

La pieuvre, ce monstre protéiforme et tentaculaire est la parfaite expression de la forme sans forme de notre pensée. Pas plus que les « merveilleux nuages » de Baudelaire, elle n'est la figure de pensée romantique. La pensée ne peut se concrétiser que dans son expression. Elles ne font qu'une.

---

siècle, Administration du Grand Dictionnaire universel du XIX^e^ siècle, t. 12, 1874, p. 997). À ce sujet voir aussi Roger Caillois, *La Pieuvre. Essai sur la logique de l'imaginaire*, La Table Ronde, « La Mémoire », 1973, p. 84-85 ; Françoise Chenet, « Pourquoi et comment Victor Hugo a inventé la pieuvre : dé-monstration », communication au Groupe Hugo du 14 décembre 2013, http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/13-12-14chenet.htm.

[447] Gaston Robert de Salles, « La vérité sur la pieuvre », *Le Grand Journal*, 8 avril 1866.

[448] P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e^ siècle*, *op. cit.*, t. 12, p. 997.

Au demeurant, c'est de ce point de vue qu'il faut envisager la défiguration du langage romantique, repérable non seulement dans le choix des images ou des figures mais dans les structures phrastiques même. *Le Constitutionnel* fait ainsi le procès de l'inversion que se permet le vicomte d'Arlincourt : « La critique la moins sévère ne pourrait admettre une phrase ainsi construite : *O ma fille ! puissent jamais, de nos vallons écartés, n'approcher les princes de la terre*. Il y a rarement plus d'une manière d'exprimer correctement sa pensée […][449]. »

L'écrivain surnommé « prince des romantiques » se hasarde à inverser l'ordre syntaxique et à retourner les mots tout comme la pieuvre, dont « [o]n peut retourner, écrit Hugo, [les] huit tentacules du dedans au dehors comme des doigts de gants[450]. » D'où une phrase tortillée et invertébrée, un véritable « monstre » donc, ni queue ni tête ou prenant la queue pour la tête. À ces monstres sous la peau de la langue s'ajoutent lesdites créatures d'imagination. L'écriture romantique redouble sa monstruosité, la scénographie étant aussi déconcertante que les personnages qu'elle met en scène.

« [L]es sectateurs de la nouvelle école donnent à la prose les inversions de la poésie […][451]. » J'ai déjà cité cette remarque des *Annales de la littérature et des arts*. S'il est aisé de reconnaître l'influence de la syntaxe des phrases versifiées dans la prose du vicomte d'Arlincourt[452], « vicomte *inversif*[453] » selon Stendhal, une telle inversion de la phrase peut trouver une autre source : elle témoigne de l'empreinte de la structure des langues étrangères, en l'occurrence, de l'allemand. « [U]ne étude très légère suffit pour apprendre l'italien et l'anglais ; mais c'est une science que l'allemand », nous intimide Mme de Staël à propos de la complexité de cette langue teutonique, dont la syntaxe peut s'apparenter par là même à celle des langues anciennes : « Une construction de phrases, continue-t-elle, à peu près telle qu'elle existe

---

[449] *Le Constitutionnel*, 12 février 1821. Voir à ce sujet, A. Marquiset, *Le Vicomte d'Arlincourt*, *op. cit.*, p. 101-102.
[450] V. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Roman III », p. 281.
[451] A. D***., « De l'influence de la Révolution sur la Littérature, et du Style romantique », *Annales de la littérature et des arts*, t. 20, 1825, p. 506.
[452] Voir à ce sujet, Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, t. 12, « L'époque romantique » par Charles Bruneau, Armand Colin, 1968, p. 101-102.
[453] Stendhal, *Racine et Shakespeare* [1825], *op. cit.*, p. 466.

chez les Anciens s'y est introduite plus facilement que dans aucun autre dialecte européen [...][454]. » Du reste, l'auteure de *De l'Allemagne* s'inscrit en faux contre l'adaptation des inversions de phrases qui « ne conviennent guère aux langues modernes », à commencer par la sienne. Elle constate non sans regret, dès lors, qu'il est presque à la mode d'écrire le français dans le moule de la langue allemande :

> Lorsque les étrangers se plaignent du travail qu'exige l'étude de l'allemand, on leur répond qu'il est très facile d'écrire dans cette langue avec la simplicité de la grammaire française, tandis qu'il est impossible en français d'adopter la période allemande, et qu'ainsi donc il faut la considérer comme un moyen de plus ; mais ce moyen séduit les écrivains, et ils en usent trop[455].

Fervente introductrice de la littérature, de l'art, de la philosophie et de la morale germaniques en France, Mme de Staël n'aime pourtant pas voir l'allemand s'impatroniser en français. Or il serait tentant de mesurer la véritable portée de la contribution que la traduction des œuvres littéraires étrangères, allemandes en tête, a apportée à la « réforme » du français du XIX^{e} siècle et ce, non seulement au niveau des vocabulaires mais surtout au niveau de la structure grammaticale et syntaxique qui touche à la nature même de notre penser. Au lieu de m'aventurer dans cette question importante pour mieux comprendre les transformations de la langue française et la difficulté que les gens de 1820 auraient éprouvée à lire la poésie contemporaine, donc la poésie romantique, je me bornerai ici à étudier le rapport, non moins essentiel, entre le parler et le penser.

Quand l'auteur de l'article précité du *Constitutionnel* reproche à d'Arlincourt de brouiller l'ordre des mots qui ne traduisent plus la pensée de l'écrivain comme il faut, il semble croire que la pensée et la phrase sont deux choses différentes, dissociables ; que la pensée se forme indépendamment de la langue ou *avant* la langue qui ne vient lui servir d'expression qu'*après coup*. Croyance mise en cause, on l'a vu, par Émile Deschamps qui défend l'union de la pensée et de l'expression. Il n'existe vraisemblablement pas de manière à exprimer *correctement* sa pensée : seules existent, chez tout

---

[454] Madame de Staël, *De l'Allemagne*, *op. cit.*, p. 256-257.
[455] *Ibid.*, p. 257.

un chacun, des pensées correctes et des pensées fausses. Si une expression paraît manquer de justesse, c'est parce que la pensée n'est pas *correctement* élaborée dans et par la langue, comme le dit la trop fameuse maxime de Boileau : « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement ». Ange gardien des antiromantiques, Boileau souligne en ces termes l'indivisibilité ou l'immédiateté de la pensée et du langage ; que les deux structures ne font qu'une. Deux siècles plus tard, Victor Hugo viendra entériner cette union essentielle — quoique, justement, pour contrer les prétendus héritiers de Boileau — par ces vers célèbres de la « Réponse à un acte d'accusation » :

> Et je n'ignorais pas que la main courroucée
> Qui délivre le mot, délivre la pensée.

Vous n'avez pas une manière d'exprimer correctement votre pensée. Cet énoncé sous-entend que vous avez une pensée juste mais n'avez pas d'expression pour la traduire correctement. Cependant, quand un écrivain romantique dit : « *O ma fille ! puissent jamais, de nos vallons écartés, n'approcher les princes de la terre* », cette phrase à la syntaxe inversée ne traduit-elle pas une fausseté *inhérente* à ce que j'appelle « pensée romantique » ? Qu'est-ce que la pensée romantique ? C'est une pensée à retravailler et remodeler en fonction de — et en même temps que — l'élaboration phrastique. En d'autres termes, une pensée n'est pas romantique qui se contenterait d'une expression toute faite, d'une langue de bois, car elle attend une formulation qui la retravaille et remodèle, et réciproquement. Disons avec Victor Hugo : une expression est romantique quand elle traduit cet « insaisissable qui flotte en nos songes ». C'est dans cette perspective que la pieuvre, encore une fois, est *le* symbole à la fois de la pensée et de l'expression romantiques : pensée en mouvement et expression en devenir.

Chapitre VIII
La querelle entre Hoffman et Hugo

1. La question de l'« image »

Mais le préjugé est tenace qui veut opposer la pensée au langage. Ainsi, dans son étude de *La Chartreuse de Parme* publiée en 1840, Balzac reprend à son compte ce schéma d'opposition qu'il va établir entre « Littérature des Idées » et « Littérature des Images[456] ». Définitions ? La « littérature des Idées », dit le romancier, est une école réservée aux âmes « actives » qui « fuient la discussion, qui goûtent peu les rêveries, et auxquelles plaisent les résultats » ; la « Littérature des Images » est aux esprits « élégiaques », « méditatifs » et « contemplateurs » s'attachant aux « grandes images, aux vastes spectacles de la nature et qui les transportent en eux-mêmes[457] ».

Opposition qui au vrai n'a de neuf que le nom puisqu'elle s'inscrit, comme Balzac le dit lui-même, dans la continuité du grand conflit entre le classicisme et le romantisme, entre la raison et l'imagination : « Le secret de la lutte des Classiques et des Romantiques est tout entier dans cette division assez naturelle des intelligences[458]. » Reste qu'entre ces deux systèmes littéraires, Balzac fraye une troisième voie qu'il nomme « Éclectisme littéraire », et il faut noter que parmi ces écrivains éclectiques ou synthétiques il compte très justement Mme de Staël[459].

Qu'est-ce que l'« Éclectisme littéraire » ? Balzac en propose une définition assez simple : c'est une école littéraire qui présente « les images et les idées, l'idée dans l'image ou l'image dans l'idée, le mouvement et la rêverie[460] ». Bref, la classification

---

[456] Philippe Dufour propose récemment la relecture de la littérature du XIX^e^ siècle sous le signe de cette notion de la « littérature des Images ». Philippe Dufour, *La Littérature des images*, Genève, La Baconnière, « Nouvelle collection Langages », 2016.
[457] H. de Balzac, « Études sur M. Beyle (Frédéric Stendalh [*sic*]) », *Écrits sur le roman*, éd. Stéphane Vachon, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2000, p. 195-196.
[458] *Ibid.*, p. 200.
[459] *Ibid.*, p. 201.
[460] *Ibid.*, p. 196-197.

balzacienne n'a pas plus de sens que toutes celles qu'on a pu inventer avant et après lui. Elle n'a ni nouveauté taxinomique (Mme de Staël en esquissait l'ébauche dans la préface de la deuxième édition de *De la littérature*[461]) ni rigueur scientifique (la « littérature des images » peut avoir des idées, la « littérature des idées » peut être imagée, dit Balzac : elles ne s'excluent pas l'une l'autre comme l'eau et l'huile, mais sont plus ou moins hybrides. Ce qui met en doute la validité ou la nécessité de cette troisième catégorie « Éclectisme littéraire », si ce n'est, en fin de compte, la question de degré).

Toutefois, étant donné la classification de Balzac, dans laquelle de ces trois catégories de littérature pourrait-on classer la « pieuvre » de Victor Hugo par exemple ? Le fameux dessin à l'encre sous la plume de l'écrivain amènerait cette bête plutôt à la « littérature des Images ». Mais, d'après la lecture qu'on vient de faire du chapitre en question des *Travailleurs de la mer*, la pieuvre fait montre de l'insaisissabilité de la pensée romantique : elle représente une monstruosité conjointe de l'idée et de l'image, elle *fait voir* l'idée. L'« insaisissable qui flotte en nos songes » comme le disait son créateur, elle incarne « l'idée dans l'image, l'image dans l'idée, le mouvement et la rêverie ». Bien que Balzac range l'auteur de *Notre-Dame de Paris* au rang des écrivains de la « littérature des Images », la pieuvre hugolienne serait la figure par excellence de l'« Éclectisme littéraire », figure qui réunit image et idée, mot et pensée. Union du penser et du parler, cette condition double de l'être parlant habite le monde de Victor Hugo, chez qui l'intérêt pour les créatures difformes et grotesques est aussi vieux que le désir de « [faire] souffler un vent révolutionnaire » dans le langage poétique. Afin d'envisager cette question de la « poétique », quittons pour de bon la pieuvre, figure inventée par le romancier en pleine maturité, et remontons vers l'amont de l'époque romantique où le jeune Hugo vient de publier son premier recueil de poèmes.

---

[461] « L'on peut remarquer aujourd'hui, parmi les littérateurs français, deux opinions opposées, qui pourraient conduire toutes deux, par leur exagération, à la perte du goût ou du génie littéraire. Les uns croient ajouter à l'énergie du style, en le remplissant les *images* incohérentes, de mots nouveaux, d'expressions gigantesques. […] D'autres littérateurs veulent nous persuader que le bon goût consiste dans un style exact, mais commun, servant à revêtir des *idées* plus communes encore. » (Mme de Staël, *De la littérature*, *op. cit.*, p. 3. Je souligne.)

Dans la première des *Lettres de Dupuis et Cotonet*, Musset date l'ouverture du débat romantique de l'année 1824. Année historiquement légitime car c'est bien cette année-là, on l'a vu, où l'académicien Auger a lancé un trait de foudre retentissant sur le camp des jeunes écrivains. Évoquant cette même date, Musset pense pourtant à un autre événement :

> C'était donc vers 1824, ou un peu plus tard, je l'ai oublié ; on se battait dans le *Journal des Débats*. Il était question de *pittoresque*, de *grotesque*, du paysage introduit dans la poésie, de l'histoire dramatisée, du drame blasonné, de l'art pur, du rythme brisé, du tragique fondu avec le comique, et du moyen âge ressuscité[462].

Sans doute s'agit-il d'une polémique qui se poursuivit en été 1824, peu après le discours académique d'Auger, entre François-Benoît Hoffman et Victor Hugo. Vieux collaborateur du *Journal des débats*, Hoffman y a publié deux articles où il entreprend une critique très détaillée des *Nouvelles Odes* et la poétique « romantique » dont ce recueil donne l'exemple. Le poète accusé, lui, n'a pas tardé à rétorquer par lettres, à trois reprises même, adressées à Louis-François Bertin, directeur du *Journal des débats*, qui en a publié seulement la première dans son journal.

Le pittoresque, le grotesque, le paysage, le drame historique, l'art pur, le rythme brisé, le tragique et le comique, le moyen âge revival… ces mérites et défauts de l'école romantique que Musset se remémore ici — et dont lui-même ne désavouerait pas certains — ne sont pas en réalité tous mis sur le tapis au cours de cette polémique : au contraire, le goût du grotesque, le mélange du tragique et du comique, le drame historique et le regain d'intérêt pour le moyen âge doivent être attribués plutôt au dramaturge de *Cromwell* (1827) et au romancier du *Notre-Dame de Paris* (1831) qu'au poète des *Nouvelles Odes* (1824). Établie de mémoire, cette liste des travers romantiques témoigne donc des évolutions que tracera l'esthétique romantique, notamment celle de Hugo que Musset visait en particulier[463].

---

[462] A. de Musset, *Lettres de Dupuis et Cotonet*, *op. cit.*, p. 820.

[463] Voir sur ce point Gisèle Séginger, *Un lyrisme de la finitude : Musset et la poésie*, Hermann, 2015, p. 370-371.

> Figurez-vous l'empereur Charlemagne, déjà sur son déclin, mettant la main sur sa longue épée en apercevant au loin les barques des Normands groupées comme une nuée d'oiseaux de proie et n'attendant plus que sa mort pour se jeter sur l'empire[464].

Dans son livre sur l'histoire du *Journal des débats*, Alfred Nettement schématise par ces images parlantes la polémique entre Hoffman et Hugo et, plus globalement, les batailles romantiques sous la Restauration livrées, ici comme ailleurs, entre les vieux gardiens du sérail et les jouvenceaux d'avant-garde. Cependant, cette polémique de 1824 mérite une attention toute particulière ; non seulement à cause de la renommée de ces deux polémistes[465], mais aussi dans la mesure où leur échange d'idées comporte un enjeu qui permet de mieux comprendre l'une des caractéristiques de la poésie moderne : pour tout dire, le débat entre Hoffman et Hugo, qui touche à plusieurs points, se déroule essentiellement autour de l'usage du langage et, plus particulièrement, de celui de l'image poétique. L'enjeu est de taille car la question de l'« image » semble n'avoir jamais cessé, depuis, d'être une affaire décisive dans les discours sur la poésie moderne et contemporaine, voire dans notre compréhension du monde actuel où l'« image » va l'emporter sur la réalité. Il convient donc de développer ce point litigieux en examinant de près les lettres échangées entre le critique du *Journal des débats* et le poète des *Nouvelles Odes*.

Le débat a été déclenché par l'article de Hoffman, qui signait « Z », publié le 14 juin. Dans ce premier article sur les *Nouvelles Odes*, Hoffman remarque à juste titre : « Faisons observer d'abord que les partisans du romantique condamnent et repoussent ce mot, et qu'ils ne veulent voir dans la nouvelle doctrine qu'une nouvelle littérature, ou *l'expression d'une nouvelle société*[466]. » Il accuse de mauvaise foi les romantiques

---

[464] Alfred Nettement, *Histoire politique, anecdotique et littéraire du Journal des débats*, Écho de France, t. 2, 1838, p. 44-45.

[465] Né en 1760, François-Benoît Hoffman débute comme dramaturge à la veille de la Révolution. Depuis 1807, il collabore au *Journal des débats*, alors nommé *Journal de l'empire*, où il s'imposera comme défenseur vigilant du classicisme. Sur sa vie littéraire et journalistique, voir L. Castel, « Notice biographique et littéraire sur F.-B. Hoffman », *Œuvres de F.-B. Hoffman*, Lefebvre, t. 1, 1829, p. V-LV ; Paul Jacquinet, *François Hoffman, sa vie et ses œuvres*, Nancy, Imprimerie de Berger-Levrault, 1878 ; les notes de Paul Desjardins dans *Le Livre du centenaire du Journal des débats, 1789-1889*, Plon, 1889, p. 97-106.

[466] F.-B. Hoffman, « *Nouvelles Odes* par M. Victor Hugo », art. cit. Repris partiellement dans *Œuvres de F.-B. Hoffman*, *op. cit.*, t. 9, 1829, p. 465-476. Concernant ce débat de 1824, les

qui désavouent leur nom tout en célébrant ce nouveau culte littéraire. Cette « mauvaise foi », on l'a vu plus haut, est une prise de position communément partagée entre autres par les membres de *La Muse française.* Or la cible principale, en l'occurrence, est Victor Hugo et la préface de 1824 des *Nouvelles Odes*, où ce dernier dément publiquement les mots-étiquettes de « romantique » et de « classique » (« Pour lui, il ignore profondément ce que c'est que le *genre classique* et que *le genre romantique*[467] ») et reprend à son compte la formule bonaldienne pour définir cette nouvelle littérature : « [L]a littérature actuelle, que l'on attaque avec tant d'instinct d'un côté, et si peu de sagacité de l'autre, est l'expression anticipée de la société religieuse et monarchique […][468]. »

Préférant les expressions comme « littérature nouvelle », « littérature actuelle » et « littérature présente » à celle de « littérature romantique », l'auteur de la préface des *Nouvelles Odes* écarte d'emblée cet adjectif suspect et toutes ses connotations afin de prévenir les accusations qu'elles sont susceptibles de provoquer. *Romantique* étant synonyme d'*actuel*, tout anathème contre la littérature dite romantique doit perdre sa validité et, par conséquent, finit par tomber dans ce cercle vicieux : « — Nous condamnons la littérature du dix-neuvième siècle, parce qu'elle est *romantique*… — Et pourquoi est-elle *romantique ?* parce qu'elle est la littérature du dix-neuvième siècle[469]. » Telle est la stratégie de mauvaise foi romantique : pour Hugo, le « romantique » n'est condamnable que pour quelqu'un qui voudrait voir la littérature de 1820 parler encore et toujours des Grecs et des Romains. Or, même un classique comme Auger ne trouve pas cela raisonnable, qui consent au contraire que « la littérature, expression naturelle de toutes ces choses, participe au changement universel[470] ».

---

deux articles de Hoffman parus dans le *Journal des débats* (14 juin et 31 juillet) et les réponses de Hugo (26 juillet dans le *Journal des débats* et 12 août dans *La Gazette de France*) sont réunis par Jean Massin dans son édition des *Œuvres complètes*, Le Club français du Livre, t. 2, 1967, p. 531-548. Ils sont également repris, avec parfois quelques fautes de transcription, dans « Annexe IV » de B. Degout, *Le Sablier retourné*, *op. cit.*

[467] V. Hugo, « Préface » [1824] des *Nouvelles Odes*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Poésie I », p. 57.

[468] *Ibid.*, p. 60.

[469] *Ibid.*, p. 58.

[470] L.-S. Auger, « Discours sur le romantisme », *op. cit.*, p. 426.

Seulement l'académicien conteste que cette perspective socio-littéraire, dont la formule revient d'ailleurs au classique Bonald, soit la découverte des romantiques. Dans la foulée du critique antiromantique de l'Académie, Hoffman vient opposer, lui aussi, la même réfutation aux doctrines de la nouvelle école : « Cette définition ne déciderait rien entre les deux genres, car la littérature du moyen âge était aussi l'expression de la société, et je ne sache pas que personne se soit avisé de l'opposer à celle du siècle d'Auguste[471]. »

En effet, dans cet article de juin 1824, Hoffman reprend parfaitement à son compte l'argument auquel Auger avait eu recours deux mois auparavant dans son discours de la séance des quatre Académies : ce que le romantisme croit avoir inventé tout seul, on le retrouve déjà et partout dans les œuvres classiques : « Seulement, disait l'académicien, il s'attribue en propre ce qui est du domaine commun de l'esprit, et s'imagine avoir découvert ce qu'il n'a fait qu'exagérer ou corrompre[472]. » N'étant que des habits d'emprunt, les définitions du romantisme sont douteuses. Un corollaire : elles se contredisent très souvent. Les auteurs « classiques » comme Racine et Jean-Baptiste Rousseau, dit Hoffman, n'avaient-ils pas fait preuve, bien avant nous, du sentiment « religieux » en poésie ? Le « romantique » Shakespeare ne s'inspirait-il pas d'une époque « païenne » dans *Jules César* ? *Polyeucte* du « classique » Corneille n'est-elle pas une tragédie « chrétienne » dont, qui plus est, les « trois unités » sont observées ? Est-ce vrai, enfin, que tous les auteurs de la nouvelle école méprisent sans exception ces règles théâtrales ?

Énumérant ces contre-exemples, Hoffman, à la suite d'Auger, récuse les doctrines attribuées à l'école romantique comme la poésie religieuse et chrétienne, le mépris des unités, etc. En deux mots, il n'y a rien de neuf dans son argument. Et pourtant, si Au-

[471] F.-B. Hoffman, « *Nouvelles Odes* par M. Victor Hugo », art. cit.

[472] L.-S. Auger, « Discours sur le romantisme », *op. cit.*, p. 430. Dans sa dissertation longue et essentielle de 1822 sur le « genre romantique », Théophile Foisset ne disait pas autre chose : « Les beautés vraies dont étincellent les tragédies de Shakespeare et de Schiller, comme les poèmes de Goethe et de lord Byron, se retrouvent dans les écrits de nos grands maîtres ; seulement les classiques étaient sobres de ces éclairs dont la poésie romantique nous éblouit et nous fatigue, et ils évitaient ses autres défauts, dont nous sommes loin de contester l'invention à nos adversaires. » (T. Foisset, « Du genre romantique », art. cit., p. 237.)

ger mettait en examen ces fausses définitions et les éliminait les unes après les autres, c'était pour nier l'existence même du romantisme, tandis qu'Hoffman, lui, s'efforce d'identifier tout de même sa définition véritable pour le mieux critiquer : Hoffman redonne au romantisme le corps qu'Auger lui avait ôté. De cette ordalie littéraire, il déduit que le seul et vrai critère qui puisse distinguer la poésie romantique de la poésie classique est le « style », qui témoigne bien, selon lui, de la différence de conception du monde entre ces deux écoles poétiques :

> Il n'y a donc que le style qui puisse nous fournir les moyens de tracer une ligne de démarcation, et nous faire reconnaître sur-le-champ la prédilection de l'auteur pour l'un des deux genres. C'est ici que je rappellerai la phrase déjà citée M. V. Hugo : « *Sous le monde réel il existe un monde idéal*. » Cela est vrai, mais ce n'est qu'à travers le prisme du monde réel que nous pouvons apercevoir le monde idéal, ce n'est qu'à l'aide des réalités que nous pouvons concevoir les abstractions. Les classiques ont bien senti cette vérité que les romantiques ne veulent point reconnaître ; les classiques se renferment dans le monde réel, les romantiques s'égarent dans le monde idéal : voilà la ligne de démarcation, voilà la véritable différence qui existe entre les deux écoles[473].

« [D]isciples de Kant », dit Hoffman, les poètes romantiques sont ceux qui abusent de l'imagination, dénoncée par celui-ci comme « la plus perfide de nos facultés intellectuelles », au point de s'égarer dans le monde idéal au détriment de la réalité du monde. Ce penchant pour l'idéal et l'abstrait se résume par cette phrase qu'il cite de la préface de 1822 des *Odes et Poésies diverses* : « Sous le monde réel, il existe un monde idéal. » Citons intégralement : « Sous le monde réel, il existe un monde idéal qui se montre resplendissant à l'œil de ceux que des méditations graves ont accoutumés à voir dans les choses plus que les choses[474]. » Hoffman accuse les poètes romantiques de chanter exclusivement ces « choses plus que les choses ». Il n'est pas le seul, cependant, à reprocher au poète des *Odes* cette prédilection pour les abstractions, au contraire souvent visée par les représailles de ses contemporains[475].

---

[473] F.-B. Hoffman, « *Nouvelles Odes* par M. Victor Hugo », art. cit.

[474] V. Hugo, « Préface » [1822] des *Odes et Poésies diverses*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Poésie I », p. 54.

[475] Voir par exemple l'article de *La Gazette de France* (7 mars 1824) et celui de *La Quotidienne* (8 mars 1824), cités dans B. Degout, *Le Sablier retourné*, *op. cit.*, p. 655-660.

Après avoir démontré avec Dupuis et Cotonet à quel point le romantisme est un système surdéterminé, fluide et métabolique, comment consentir à l'hypothèse de Hoffman prétendant qu'il existe un *seul* critère ? Toutefois, ce qui distingue Hoffman de la plupart de ses confrères critiques, c'est qu'à partir de ses remarques, il entreprend un examen très détaillé du style romantique et, par là même, pose la question de ce que les poéticiens du siècle suivant appelleront « métaphoricité ». La question de l'image et de la métaphore me paraît primordiale pour mieux comprendre l'essence de la poésie moderne ; d'où l'intérêt « littéraire » de cette polémique, intérêt qui fait quelque peu défaut au discours d'Auger, dont la mission première non avouée fut moins littéraire que politique : resserrer la solidarité entre les royalistes dans la république des lettres[476].

2. L'idéalisme romantique ?

« Oh ! sans doute M. Hugo est poète ; mais, si j'ose le dire, il l'est quelquefois trop[477]. » En 1822, Hoffman exprimait déjà en ces termes ses craintes sur l'« exagération romantique », dont certains vers des *Odes* gardent l'empreinte. Il appelait le poète de vingt ans à une sage modération dans le choix des figures et des images poétiques : « Je sais, dit-il, que l'ode exige beaucoup d'élévation, des expres-

[476] Cela ne veut pas dire, pour autant, que la critique de Hoffman est exempte de toute dimension idéologique : bien au contraire, dès 1822, dans son article où se mêlent éloges et critiques des *Odes et Ballades*, ce journaliste libéral avait explicitement accusé le jeune Hugo de « royalisme » et mis en cause l'anachronisme d'être royaliste dans ce siècle postrévolutionnaire : « [P]ourquoi M. Hugo est-il royaliste ? Ne sait-il pas que, dans ce siècle tout resplendissant de lumières, les seuls royalistes sont plongés dans la plus ténébreuse obscurité ? N'est-il pas démontré qu'il n'y a de raison, d'esprit et de génie que pour les partisans de la révolution ? » (Z [F.-B. Hoffman], « *L'art historique*, poème en quatre chants. — *Odes et poésie diverses*, par M. Victor Hugo », *Journal des débats*, 17 novembre 1822.) Le ton politique va pourtant s'effacer — au moins apparemment — dans l'article de 1824, où celui-ci cède la place à la critique stylistique qu'il avait entamée deux ans auparavant. On n'oubliera pas cependant que, comme on l'a vu avec Yves Ansel, la critique du style est, depuis Stendhal, une affaire *également* politique. À ce sujet voir aussi Y. Ansel, « Politique du style », dans Philippe Berthier et Éric Bordas (éd.), *Stendhal et le style*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 75-89.

[477] F.-B. Hoffman, « *L'art historique*, poème en quatre chants... », art. cit.

sions pompeuses et une grande variété de tournures, mais la grandeur ne consiste pas toujours dans l'accumulation des figures et dans la pompe des images ; le faste a sa monotonie, et la simplicité a son sublime[478]. »

Deux ans après, en 1824, la lecture des *Nouvelles Odes* n'efface pas ses doutes. Tant s'en faut : elle convainc au contraire Hoffman que le besoin est criant de redresser les torts de l'école romantique de plus en plus active et influente — avec notamment la fondation de *La Muse française* — au point que l'Académie française entre en lice. Comme le montre le passage précité, Hoffman, pour mieux déterminer ce qui caractérise la poésie romantique, étaie ses arguments d'un dualisme opposant le « monde réel » et le « monde irréel », le « concret » et l'« abstrait ». Suivant ce schéma manichéen, il résume le funeste dessein de la poésie romantique en ces termes :

> Mais ils [les romantiques] ont ajouté : « Puisque le monde moral et intellectuel est supérieur au monde matériel, les images, les impressions qui ne peuvent être perçues que par l'esprit sont préférables à celles qui tombent grossièrement sous les sens. Ainsi, quand il s'agit de poésie, ou de tout ouvrage d'esprit et d'imagination, c'est dans le monde idéal, et non dans le monde réel que le poète doit chercher ses inspirations, ses formes et ses couleurs. » Cette conséquence, qui fait prévaloir les abstractions sur les réalités, a tellement égaré les romantiques, et ils en ont porté si loin les développements, qu'ils ont été jusqu'à mépriser toutes les formes naturelles ; et ils ont fini par dire : « *Il n'y a de beau que ce qui n'existe pas*[479]. »

Pour récapituler l'enjeu des oppositions littéraires à la lumière de l'histoire des idées, on peut schématiser : les romantiques, royalistes en l'occurrence, sont ceux qui revendiquent la *restauration* de l'emprise idéaliste et surnaturelle de la religion contre l'empire de la raison qui dominait le paysage intellectuel et philosophique du siècle dernier. Retour en arrière inacceptable pour l'opposition libérale, ce virage épistémologique autant qu'idéologique du concret vers l'abstrait, du réel vers le rêve, de l'être vers le néant, me semble entraîner comme corollaire les changements essentiels dans la poésie romantique à deux niveaux : d'une part au niveau des sujets et des thèmes

---

[478] *Ibid.*
[479] F.-B. Hoffman, « *Nouvelles Odes* par M. Victor Hugo », art. cit.

poétiques ; et d'autre part — ceci est infiniment plus fondamental — au niveau du langage comme lieu où la pensée se forme.

Il n'y a de beau que ce qui n'existe pas. On a déjà cité cette phrase de Hoffman. Son argument est d'une extrême simplicité qui tient à une dichotomie dominant toute pensée politico-littéraire sous la Restauration : le classicisme se caractérise par le style réel et concret alors que le romantisme invente le style idéal et abstrait. Ainsi la poésie romantique se donne-t-elle comme un lieu hanté par des « fantômes » et d'autres entités imaginaires, en un mot, par *ce qui n'existe pas*. Il va sans dire que le style dit abstrait favorise le goût de l'horrible, mais Hoffman, ne s'attardant pas sur ce « mauvais goût » romantique, entreprend ici la critique de la poésie romantique sous un autre angle. Comme le montre son long article contre le *Cours de littérature dramatique* d'Auguste Schlegel, livre qu'il prend pour un *factum* adressé « non seulement à la littérature, mais même à la nation française[480] », François-Benoît Hoffman est un critique typiquement germanophobe qui se récrie ici contre l'idéalisme allemand plutôt que contre les horribles figures romantiques, également fruits d'ailleurs de l'imagination du nord.

Dans la terminologie de Hoffman, le mot « idéalisme » ne renvoie pas à un « idéal romantique » tel qu'on entend, par exemple, « Spleen et Idéal ». Ici, le mot veut dire tout simplement « idéel », c'est-à-dire le manque de substance. Et c'est là que se trouve le plus grave problème du style romantique :

> Certainement rien n'est plus abstrait que le mot *âme*, mais comment vous la représenterez-vous si vous ne lui donnez pas un corps quelconque ? ce sera une vapeur d'une extrême ténuité, ce sera une flamme, ce sera un souffle, ou tout ce qu'il nous plaira d'imaginer, mais ce sera quelque chose, et les mots *âme*, *esprit*, signifient primitivement *souffle* ou *vapeur*[481].

Entité vague par excellence, l'« âme » a besoin de se concrétiser, de se mirer pour sortir de l'abstraction purement idéale ou idéelle. Elle a besoin de ce « quelque chose » qui lui prête son habit, son visage : ne pouvant *se figurer* à moins d'être comparée,

---

[480] F.-B. Hoffman, *Œuvres de F.-B. Hoffman*, Lefebvre, t. 8, 1829, p. 3.
[481] F.-B. Hoffman, « *Nouvelles Odes* par M. Victor Hugo », art. cit.

« l'âme est une comparaison », pour citer Michel Deguy — qui ne cesse de souligner la valeur essentielle du mot « comme » — car « [o]n ne peut rien dire de l'âme sans des conjectures comparatives » : « Elle est "quelque chose-comme"[482] ».

« [L]a poésie n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes[483]. » Hugo avait formulé en 1822 cette poétique « idéaliste » dans la préface des *Odes et Poésies diverses*. Elle sera ensuite développée en mai 1824 — à savoir un mois avant la philippique de Hoffman — pour être appliquée cette fois au poème « Éloa » de Vigny :

> Pour que la muse se révèle à lui, il faut qu'il ait en quelque sorte dépouillé toute son existence matérielle dans le calme, dans le silence et dans le recueillement. Il faut qu'il se soit isolé de la vie extérieure, pour jouir avec plénitude de cette vie intérieure qui développe en lui comme un être nouveau ; et ce n'est que lorsque le monde physique a tout à fait disparu de ses yeux, que le monde idéal peut lui être manifesté. Il semble que l'exaltation poétique ait quelque chose de trop sublime pour la nature commune de l'homme. L'enfantement du génie ne saurait s'accomplir, si l'âme ne s'est d'abord purifiée de toutes ces préoccupations vulgaires que l'on traîne après soi dans la vie ; car la pensée ne peut prendre des ailes avant d'avoir déposé son fardeau[484].

Ces lignes résument l'art poétique du romantisme des années 1820, mis en pratique et entériné par les *Méditations poétiques*. Dans ce moment de méditation, les poètes se subliment, s'épurent et peuvent enfin accueillir l'inspiration dans toute sa pureté. Ils quittent le monde physique et s'attachent à mieux explorer le monde idéal. Le romantisme est ainsi une longue et patiente opération de dépouillement. Il dit adieu à la vie et aux *choses* de la vie avant de pouvoir se retirer dans une vie entièrement vouée à la méditation et à l'inspiration. Les romantiques ont des ailes pour s'envoler vers la région de la poésie pure. Ces ailes de la pensée ont pour nom *imagination* : « Mais l'imagination, puissance dangereuse, se contente rarement de la réalité des choses ; et, quand on s'est complu avec elle dans les illusions d'un monde idéal, c'est

---

[482] Michel Deguy, « Recommençons avec la comparaison », *L'Impair*, Farrago, 2000, p. 86.
[483] V. Hugo, « Préface » [1824] des *Nouvelles Odes*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Poésie I », p. 57.
[484] V. Hugo, « *Éloa ou la sœur des anges. Mystère.* par le comte Alfred de Vigny », *La Muse française*, *op. cit*., t. 2, p. 249.

avec dégoût qu'on retombe sur les intérêts vulgaires et les devoirs monotones du monde réel[485]. » Faisant sa part à l'imagination en tant qu'elle sait repousser l'horizon de la finitude humaine, Mme de Staël ne disait pas autre chose dans *De la littérature* : « [L]e dégoût de l'existence peut inspirer de grandes beautés de sentiments : c'est d'une certaine hauteur que tout se contemple […][486]. » La vie est en bas comme l'idéal là-haut, il s'agit de prendre de la hauteur.

En 1866, Sully Prudhomme publiera le recueil de poésie *Les Épreuves*, où on lit un poème qu'il a dédié à Kant. Premier prix Nobel de littérature, Sully Prudhomme est en fait un romantique attardé, un défenseur de l'imagination — « la plus haute aptitude de l'artiste[487] », dit-il — contre l'invasion du réalisme.

Ce sonnet peut se lire comme un témoignage rétrospectif de ce que les « idéalistes » français de 1820 auraient pu voir dans la doctrine du philosophe allemand :

À Kant

Je veux, de songe en songe, avec toi fuir sans trêve
Le sol avare et froid de la réalité :
Le rêve offre toujours une hospitalité
Sereine et merveilleuse à l'âme qu'il soulève.

Et, tu l'as dit, ce monde, après tout, n'est qu'un rêve,
Fantôme insaisissable à qui l'a médité,
Apparence cruelle et sans solidité
Où l'idéal s'ébauche et jamais ne s'achève.

Chaque sens fait un rêve : harmonie et parfum,
Saveur, couleur, beauté, toute forme en est un ;
L'homme à ces spectres vains prête un corps qu'il invente.

Ému, je ne sais rien de la cause émouvante ;
C'est moi-même ébloui que j'ai nommé le ciel,
Et je ne sens pas bien ce que j'ai de réel[488].

---

[485] J. Castelnau, *Essai sur la littérature romantique*, *op. cit.*, p. 207.
[486] Mme de Staël, *De la littérature*, *op. cit.*, p. 357.
[487] Sully Prudhomme, *Testament poétique*, *Œuvres de Sully Prudhomme, prose*, Alphonse Lemerre, 1904, p. 156.
[488] S. Prudhomme, « À Kant », *Œuvres de Sully Prudhomme, poésies (1865-1867)*, *op. cit.*,

Éloge de l'idéal qui n'aurait certainement pas déplu aux poètes des années 1820 comme Lamartine et Vigny, auxquels Sully Prudhomme rend également hommage. À cette poétique « idéaliste » des premiers romantiques les poètes d'une génération suivante viendront proposer une alternative. Parmi ces poètes que Paul Bénichou appelle « désenchantés », on compte notamment Sainte-Beuve. Celui-ci va inventer une nouvelle poétique en chantant non l'idéal mais le réel, non les rêves célestes mais les *choses* terrestres et quotidiennes — je reviendra sur ce point dans la dernière partie —, *choses* au ras du « sol avare et froid de la réalité » auquel ses aînés voulaient s'arracher. Ou bien, comment ne pas penser à Baudelaire, disciple avoué du poète de *Joseph Delorme*, et notamment, puisque l'idéal est ce qui prend de la hauteur, à son grand poème « Élévation » :

> Derrière les ennuis et les vastes chagrins
> Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
> Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
> S'élancer vers les champs lumineux et sereins [...][489].

Ce troisième poème des *Fleurs du mal* a ceci de caractéristique qu'il s'élève d'abord au-dessus des paysages terrestres en toute liberté (« Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées, […] // Mon esprit, tu te meus avec agilité, […] »), mais dans cette avant-dernière strophe où l'on voit contraster l'ici-bas avec le là-haut, le spleen avec l'idéal, cet heureux et sublime survol n'est plus vécu mais seulement rêvé. Autrement dit, au cours du poème, l'expérience de l'élévation devient un regret. La « chute » n'est pas décrite, c'est le ton du poème qui baisse : « Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse / S'élancer vers les champs lumineux et sereins […] ».

Heureux celui qui… la lamentation n'est pas sans rappeler le trop fameux sonnet de Du Bellay, lointain précurseur de l'« école du désenchantement ». Mais avant tout, le lecteur des *Fleurs du mal* devrait y entendre la voix de l'« Albatros ». Retombées du monde idéal auquel l'accès est désormais interdit, ses grandes ailes autrefois sublimes

---

1883, p. 344.

[489] C. Baudelaire, « Élévation », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 10.

« traînent » et ressemblent aux « avirons », aux *choses* si ordinaires. Ces deux poèmes voisins, reliés aussi par l'image du « nageur[490] », partagent ce mouvement parabolique de l'élévation à la chute, du là-bas à l'ici-bas, trajectoire au terme de laquelle l'idéal devient impossible, d'où sa valeur absolue.

L'« idéalisme » des premiers romantiques comme Lamartine et celui des poètes de la génération suivante comme Baudelaire, on l'aura compris, ne sauraient se confondre : si l'un se fonde sur l'oubli volontaire de l'existence matérielle et terrestre, l'autre ne peut s'en passer pour advenir. Cette dimension « dialectique » fait défaut à l'idéal romantique des années 1820, comme nous en convainc ce constat précité de Hugo à propos de la poésie de Vigny : « [C]e n'est que lorsque le monde physique a tout à fait disparu de ses yeux, que le monde idéal peut lui être manifesté. » S'il est acquis pour ces poètes idéalistes que « la pensée ne peut prendre des ailes avant d'avoir déposé son fardeau », c'est justement à cause de ce « fardeau » de la vie — ailes devenues avirons — qu'un poète comme Baudelaire peut rêver de prendre des ailes pour s'envoler, ne fût-ce qu'un instant, vers son idéal.

3. *Dire* et *vouloir dire*

Quant à Hoffman, il met en avant le danger de l'art poétique « idéaliste ». Donner la priorité aux facultés purement méditative et intellectuelle finit par favoriser, dans la création poétique, des entités immatérielles et conceptuelles au détriment des formes et des couleurs, c'est-à-dire de tout ce qui tombe sous les sens : « Il faut donc que les êtres les plus abstraits prennent un corps, une *figure*, un visage, pour nous donner des idées […][491]. »

Méditation n'est pas contemplation. Hoffman prend parti pour la *visibilité* des choses en quoi les « êtres les plus abstraits » peuvent s'incarner ou *se figurer*. Il sou-

[490] Qui occupe la deuxième strophe de l'« Élévation » : « Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde, / Tu sillonnes gaiement l'immensité profonde / Avec une indicible et mâle volupté. »
[491] F.-B. Hoffman, « *Nouvelles Odes* par M. Victor Hugo », art. cit. Je souligne.

ligne dès lors la « prédominance du physique sur l'abstraction[492] ». Principe qui, selon lui, s'applique même aux contes de fée, genre littéraire apparemment le plus « irréel » : il évoque l'importance des objets matériels, c'est-à-dire visibles et sensibles, comme « poudre merveilleuse », « rameau de verveine », « talisman », qui représentent les forces surnaturelles racontées dans ces récits fantastiques et merveilleux. Ainsi, le pouvoir magique d'une fée doit-il être exprimé par celui de la baguette qui est son « attribut ».

Décidément, il s'agit de la question de l'« allégorie », dont le critique exhorte l'usage en poésie : « [P]our vous figurer la justice, il faut imaginer une balance ou tout objet physique analogue […][493]. » Ainsi, l'amour se figure en « feu », la douleur en « flèche », et le Dieu en « homme » : « Dieu même, le plus pur des esprits, le plus immatériel des êtres, continue Hoffman, ne peut devenir une image appréciable à notre esprit que par le moyen de l'anthropomorphisme […][494]. » Métaphore ou allégorie, ces *figures* poétiques demandent à être *humainement* examinées car, comme le défendait l'abbé Gossier cette même année 1824 à l'académie de Rouen, l'« anthropomorphisme » est le fondement de tout langage humain.

Contre les abstractions qui prétendent se passer du « prisme du monde réel », Hoffman défend ainsi l'usage de la *figure* qui permet d'éviter de tomber dans une poésie abstraite et « romantique » en réincarnant ce que Hugo appelle « les choses plus que les choses », ou mieux, les *mots sans les choses*. Aussi, selon Hoffman, les mots abstraits comme « crime », « rigueur », « cruauté » ne peuvent-ils susciter autant d'effet d'épouvante que cette violente *image* du sang qui frappe le lecteur-spectateur de *Britannicus* : « Et laver dans le sang vos bras ensanglantés ».

Pour résumer le point litigieux de la critique romantique de Hoffman, la véritable menace pour la poésie n'est pas l'abondance des figures — qu'elles soient grotesques ou non — mais leur *absence*. C'est en ce sens qu'il convient de réinterpréter l'assertion de Louis-Simon Auger sur la vraie nature du romantisme : « [L]e roman-

[492] *Ibid.*
[493] *Ibid.*
[494] *Ibid.*

tisme n'existe pas, n'a pas une vie réelle. C'est un fantôme qui s'évanouit du moment qu'on en approche et qu'on essaie de le toucher. »

Car c'est justement ainsi que Hugo résumera les arguments de Hoffman. Dans sa réponse à ce dernier parue le 26 juillet 1824 dans le *Journal des débats*, le poète rétorque : « La principale différence entres les deux genres consiste en ce que les classiques existent, tandis que les romantiques n'existent pas[495]. » Assertion qu'il réfute aussitôt pour brouiller la distinction entre le classicisme qui cherche les formes et les couleurs dans le monde réel (ainsi la couleur du « sang » chez Racine) et le romantisme qui les cherche dans le monde idéal, soit. Mais, se demande Hugo, les « formes » et les « couleurs » n'sont-elles pas les *choses* qui appartiennent au monde réel ? Dès lors, les romantiques ne sont-ils pas les chercheurs du réel au même titre que les classiques ?

Fondé sur tel syllogisme, Hugo s'efforce d'estomper la frontière tracée par son adversaire :

> Mais une chose m'embarrasse : ces *formes*, ces *couleurs*, ces *corps* une fois trouvés au pays des abstractions, appartiennent nécessairement, en leur qualité de *corps*, au monde physique ; c'est donc au monde physique que les *romantiques* ont, en définitive, emprunté leurs *formes* et leurs *couleurs* ; or, comme, suivant votre définition, on ne peut emprunter de formes et de couleurs au monde réel sans être *classique*, les *romantiques* sont donc *des classiques !*..... Voilà, Monsieur, où nous a conduits le cercle vicieux. Souffrez que je vous le dise, la littérature *romantique*, d'après votre distinction, serait une littérature impossible ; aucune langue humaine ne pourrait l'exprimer[496].

Rien n'est plus facile que d'écarter ces arguments comme étant un sophisme inventé pour esquiver les attaques antiromantiques lancées dans la foulée du discours d'Auger. Sans négliger une telle intention stratégique, cette lettre ouverte de Hugo mérite cependant qu'on s'y attarde car, tout en favorisant l'entrelacement de deux écoles d'une part, le poète reprend à son compte, d'autre part, les arguments de Hoffman pour s'en faire une poétique définitivement distincte de celle des classiques.

« Mais une chose m'embarrasse », laisse échapper Hugo. Le mot est à prendre au

---

[495] V. Hugo, « Lettre à M. Z. », *Journal des débats*, 26 juillet 1824.
[496] *Ibid.*

sens littéral. Qu'est-ce qu'une *chose* ? En effet, telle est la question. Contrairement à ce que pense Hoffman, « chercher les formes et les couleurs dans le monde idéal », cet acte même ne revient-il pas à donner un corps, une image, une *figure* à ce « monde idéal » ? Autrement dit, chez Hugo, l'opération poétique est une *incarnation* : elle incarne les abstractions qui, sans cela, restent des entités abstraites. Elle transforme les non-choses en *choses*. Ainsi la gloire « habitant les néants » et l'éternel « donnant le temps à l'éphémère[497] » quittent-ils le domaine purement conceptuel et métaphysique pour se voir réalisés et participer du réel.

Pour mieux comprendre les enjeux du débat entre Hugo et Hoffman, il faut tenir compte non seulement de l'importance de l'idéalisme allemand, mais aussi — puisque nous sommes en 1820 — de l'emprise que le christianisme exerce sur les pensées poétiques de la génération des *Méditations poétiques*. Au niveau lexical, beaucoup de notions abstraites dont Hoffman défend l'abus sont naturellement des termes religieux ou qui s'emploient souvent pour dire la toute-puissance du Dieu : « gloire », « éternité », « infini », etc. L'inspiration chrétienne et l'idéalisme allemand — d'où la question de Dieu est d'ailleurs loin d'être exclue[498] — ces deux dimensions semblent constitutives de la formation et du développement de la poésie moderne française à l'aube de l'époque romantique.

Comment représenter le Dieu et sa toute-puissance dans l'art du langage ? La question concerne par excellence l'usage de l'« image » dont il est question ici. Là encore, Hoffman se range du côté de la poésie « matérialiste », cette fois sous la tutelle d'Homère qui sait représenter la divinité autrement que les romantiques face à leur nouveau Dieu : « Pour donner une idée de la puissance de Jupiter, dit-il, Homère ne se sert pas de *l'espace*, de *l'immensité*, de *l'infini*, mais d'une chaîne d'or à laquelle le

[497] « La gloire habite leurs néants » (« la Bande noire »), « Montre-moi l'Éternel, donnant, comme un royaume, / Le temps à l'éphémère et l'espace à l'atome » (« Âme »). Hoffman, dans son article du 14 juin, donne ces expressions des *Nouvelles Odes* pour exemples symptomatiques du « langage des muses germaniques ».

[498] Sur le concept de Dieu chez les philosophes de l'idéalisme allemand, voir Lothar Knatz, Maciej Potępa, « La religion et le concept de Dieu », dans Jean-François Kervégan, Hans Jörg Sandkühler (dir.), *Manuel de l'idéalisme allemand*, Cerf, 2015, p. 357-416.

dieu peut attacher et tenir suspendus les terres, les mers de l'Univers entier[499]. »

Et Hugo de rétorquer s'appuyant sur la foi chrétienne : « Parce que Homère a donné une *chaîne d'or* à Jupiter, vous paraissez nous faire un tort de ce que nous employons l'*espace*, l'*immensité,* l'*infini*, pour peindre la Divinité. Un mot de réponse suffira. Notre Dieu n'est pas Jupiter. C'est celui que l'Écriture nous représente *éternel* et *infini*, il ne dépend pas de nous de le changer [...][500]. »

Le poète des *Nouvelles Odes* s'abrite ainsi derrière le canon intouchable nommé Sainte Écriture, qui, contrairement au style homérique, foisonne en expressions abstraites pour peindre la divinité comme « espace », « immensité » et « infini ». Justifier la nouvelle poétique par l'autorité de la Bible suppose clairement la dichotomie non moins canonique de Mme de Staël, dichotomie qui oppose le classicisme comme paganisme et le romantisme comme christianisme.

Mais, d'après Hoffman, ce n'est pas l'avènement du christianisme qui a divisé la littérature en deux. La preuve en est qu'il prend pour exemple le fameux verset du livre de la Genèse, justement, afin d'accuser la différence entre le style classique et le style romantique :

> « Dieu dit : Que la lumière se fasse, et la lumière fut faite. » Au lieu de ces mots : *Dieu dit* : écrivez : *Dieu voulut*, tout le sublime s'évanouit. Le vouloir ne peut prendre aucune forme dans mon esprit ; mais *Dieu dit* me fait entendre une voix qui a retenti dans tout l'Univers, et qui a fait jaillir la lumière de tous côtés[501].

---

499 F.-B. Hoffman, « *Nouvelles Odes* par M. Victor Hugo », art. cit.

500 V. Hugo, « Lettre à M. Z. », *op. cit*.

501 F.-B. Hoffman, « *Nouvelles Odes* par M. Victor Hugo », art. cit. Il est possible que Hoffman, pour aller chercher son exemple dans le livre de la Genèse, s'inspire de la préface de Boileau au *Traité du sublime*. Dans cette préface, le traducteur de Longin avait retenu le même verset afin d'expliquer la différence que Longin établit entre « style sublime » et « Sublime ». Écoutons Boileau : « Une chose peut être dans le style sublime, et n'être pourtant pas Sublime, c'est-à-dire n'avoir rien d'extraordinaire ni de surprenant. Par exemple, *Le souverain arbitre de la nature d'une seule parole forma la lumière*. Voilà qui est dans le style sublime : cela n'est pas néanmoins Sublime ; parce qu'il n'y a rien là de fort merveilleux, et qu'on ne pût aisément trouver. Mais, *Dieu dit : Que la lumière se fasse, et la lumière se fit.* Ce tour extraordinaire d'expression qui marque si bien l'obéissance de la créature aux ordres du créateur, est véritablement sublime, et a quelque chose de divin. » (Préface de Boileau dans sa traduction de Longin, *Traité du sublime*, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1995, p. 70-71.) Pour appliquer cette distinction aux deux énoncés que Hoffman compare ici, *Dieu voulut* relève du « style sublime » et *Dieu dit* de « Sublime ».

Le passage nous convainc que Hoffman lui-même est très sensible à la puissance d'un certain style biblique. La distinction qu'il établit entre deux énoncés, *Dieu dit* et *Dieu voulut*, est subtile mais fondamentale. Le premier porte sur une véritable « action », *dire*, et dont la simplicité est saisissante et la fermeté sublime. Ainsi la parole de Dieu marque-t-elle le lecteur plus profondément que l'autre énoncé, *Dieu voulut*, celui-ci n'étant que l'aveu d'une pure et simple « volonté ». Expression qui reste inévitablement abstraite, faute de toucher au concret dont fait preuve le verbe *dire*. En bref, l'action n'est pas la sœur du rêve.

Cette remarque sur le verbe *dire* est primordiale, car elle révèle que ce qui distingue la poésie classique de la poésie romantique ne réside pas dans tel ou tel choix de sujet ou de période, mais dans la façon de *dire* la vérité (le mot de « vérité » se justifie puisqu'il est ici question de la parole de Dieu) : la poésie classique *dit* la vérité ; la poésie romantique ne dit pas la vérité, mais elle *veut la faire entendre*. Telle est la nouvelle perspective que Hoffman ouvre par son approche stylistique comparative. Ce schéma de confrontation me paraît d'une importance profonde ; s'il est vrai que Hoffman a formulé ce schéma pour malmener le romantisme au profit du classicisme, celui-ci peut servir, au moins dans ma perspective, non à porter tel ou tel jugement sur les deux écoles, mais, d'un point de vue neutre, à identifier la spécificité irréductible de chacune d'elles. Pour anticiper l'aboutissement, sinon le dénouement, de cette querelle littéraire de 1824, c'est Hugo qui développera la théorie du style romantique, théorie à la fois établie et mise en cause par Hoffman.

Quelle est donc la spécificité du style romantique ? On peut trouver la réponse dans la réplique de Hugo. D'après Hoffman, les poètes romantiques, puisqu'ils sont renfermés dans l'idéalisme allemand, ne sont pas accessibles à la vérité et à son *dire*, celle-ci étant enracinée dans la réalité du monde, ou mieux, étant elle-même la réalité du monde. À cette condamnation matérialiste ou « réaliste », Hugo a tôt fait de rétorquer : « Comment ! Monsieur, les *romantiques* ne veulent pas reconnaître une vérité qui est proclamée dans tous leurs écrits, une vérité qui se trouve implicitement renfermée dans la phrase même que vous citez[502] ! »

[502] V. Hugo, « À. M. Z. », art. cit.

Indigné mais aussi inspiré de la distinction hoffmanienne entre le monde réel et le monde irréel, entre l'action et le rêve, entre *dire* et *vouloir dire*, Hugo stipule la vérité romantique en ces termes fondamentaux : la vérité romantique est « une vérité qui se trouve implicitement renfermée ». C'est dire que la poésie romantique est une poésie essentiellement « métaphorique ». Métaphore étant une des figures de pensée, le constat hugolien justifie et nécessite l'usage des « figures » ou des « images » qui, selon Hoffman, justement font défaut à la poésie romantique.

À ce propos, la position de Hugo est ferme. Contre l'argument de ce dernier qui juge que le langage abstrait des romantiques est dû à l'« absence des images », le poète défend une thèse contraire : l'« image » est constitutive de tout langage, qu'il soit ordinaire ou poétique, et ne peut en aucun cas manquer d'être convoquée dès qu'on ouvre la bouche :

> Les images sont le fondement de tout langage humain ; et il serait aussi impossible de parler sans images que de peindre sans couleurs. Nous ne pouvons concevoir que selon ce que nous avons vu ; et nous ne saurions inventer des formes imaginaires qui ne fussent le résultat de quelque combinaison des formes réelles. Le travail simultané de la pensée et de la parole est une traduction perpétuelle des réalités en abstractions et des abstractions en réalités. En un mot, sans les images du monde réel, non seulement une littérature, mais même une langue, ne saurait se former […][503].

L'image est la condition *sine qua non* de notre parler. La théorie hugolienne de l'image tend ainsi à faire table rase de la distinction hoffmanienne entre la réalité et l'abstraction. Elle défend plutôt leur mélange savant, voire leur chaos originel puisque « [n]ous ne pouvons concevoir que selon ce que nous avons vu » : c'est dire qu'une « image » ne tombe pas du ciel ou ne vient pas d'un ailleurs, mais s'élabore à partir de ce monde devant nos yeux ou — pour reprendre le titre d'une œuvre du poète — à partir des *choses vues*.

Si l'image est un *médium* de l'être parlant comme la couleur l'est du peintre, elle sert également de *médium*, dans une autre acception du mot, entre la pensée et la parole. Qu'est-ce que la littérature si ce n'est l'aboutissement de ce « travail simultané de la pensée et de la parole » ? Sur ce point, il suffit de rappeler le mot « pieuvre » que

[503] *Ibid.*

Hugo a généralisé dans *Les Travailleurs de la mer*, ce mot-image qui est un aboutissement exemplaire, on l'a vu, de l'alliance de la pensée et de l'expression romantiques. Pour Hugo, il n'existe pas une littérature sans image. Qu'il s'agisse de la littérature classique ou de la littérature romantique, il ne peut être question de l'« absence des images ».

Selon Hoffman, l'image est porteuse de la vérité en littérature et, par là même, son absence amène la perte de la vérité, d'où tout le délire du romantisme. Pour lui, ce qui n'est pas concret n'a pas d'image. Aussi l'espace, l'immensité et l'infini n'y appartiennent-ils pas, n'en déplaise à Hugo pour qui tout est image. C'est sur ce point que s'opposent les deux écrivains. Leur opposition peut être considérée comme celle d'un matérialiste qui n'accepte que ce qu'il y a de concret et d'un idéaliste qui explore la possibilité poétique des figures abstraites.

Chapitre IX
Romantisme et allégorie

1. Allégorie classique et allégorie romantique

Le débat de 1824 entre Hoffman et Hugo joue essentiellement — j'abrège les sujets secondaires et les détails anodins de leur discussion — sur la relation entre langage et image. Hoffman, pour relancer la querelle sous un nouveau jour, fixe son attention sur le « style romantique » et le passe au crible de la critique dialectique entre le monde réel et le monde irréel. Son analyse est digne d'attention ; tandis que d'autres mauvaises langues se contentent de décrier le romantisme comme vague, abstrait ou invraisemblable, Hoffman, lui, s'évertue à expliquer logiquement d'où vient ce « vague », cet « abstrait », cet « invraisemblable », soit l'origine du style romantique.

À ce raisonnement anti-idéaliste ou anti-imaginaire, Hugo oppose la fonction capitale de l'« image » comme principe fondateur du langage humain. Or il existe plusieurs usages de l'image poétique, et ce débat recouvre celui de l'image « allégorique ». Même si le mot d'allégorie est absent dans leur discussion, ils abordaient le sujet dès 1822 : dans son article consacré aux *Odes et Poésies diverses*, Hoffman apprécie Hugo malgré sa tendance royaliste qui, aux yeux du critique du *Journal des débats*, ternit quelque peu l'éclat de ses vers.

Cela étant dit, le ton généralement favorable de Hoffman n'a rien d'étonnant si l'on se rappelle que le Victor Hugo de 1822, alors membre de la Société des Bonnes-Lettres, est loin de représenter l'école romantique[504]. Et pourtant, le critique du *Journal des débats* ne manque pas d'ajouter, l'a-t-on évoqué plus haut, ces mots tant soit peu piquants : « Le luxe poétique de M. Hugo a fait rencontrer deux écueils ;

[504] Selon Bernard Degout, C'est en 1820 que le mot « romantique » apparaît pour la première fois sous la plume de Hugo : dans la neuvième livraison du *Conservateur littéraire*, celui-ci déclare qu'il ignore la distinction entre le genre classique et le genre romantique. Prise de position qu'il reprendra dans la préface aux *Nouvelles Odes* de 1824. Voir à ce sujet B. Degout, *Le Sablier retourné*, *op. cit.*, p. 310.

souvent il tombe dans l'obscurité, et quelquefois on s'élève jusqu'à l'exagération romantique[505]. » La remarque sous-entend déjà l'ambivalence à l'égard du génie à double tranchant du futur chef du romantisme.

Et pour exemplifier cette « exagération romantique », Hoffman cite la deuxième strophe du « Cauchemar » :

> Ce monstre aux éléments prend vingt formes nouvelles :
> Tantôt dans une eau morte il traîne son corps bleu ;
> Tantôt son rire éclate en rouges étincelles ;
> Deux éclairs sont ses yeux, deux flammes sont ses ailes ;
> Il vole sur un lac de feu[506] !

Ces descriptions sont-elles vraiment justes et pertinentes pour bien rendre le sujet du poème, « cauchemar » ? Hoffman se pose la question : « [S]e douterait-on qu'il est ici question du cauchemar ? Ajoutons que ce rire en étincelles est une image fort étrange, et que le *corps bleu* ne peut jamais se trouver dans une ode[507]. » Deux ans plus tard, dans son article sur les *Nouvelles Odes*, Hoffman revient sur ces deux mots qu'il fustigera cette fois en ces termes de loin plus sarcastiques : « Corbleu ! ce n'est pas du classique[508]. » Pour reprendre les mots d'un autre critique, Hugo tombe ici dans « l'erreur commune à tous ceux qui veulent à toute force donner un corps aux idées poétiques[509]. »

« Dira-t-on maintenant que j'aie choisi, comme l'a pensé M. Hugo, les défauts les plus saillants de ses Odes ? N'avais-je pas fait tout le contraire[510] ? » Ainsi avance Hoffman en guise de conclusion de son factum de juin 1824. Ces mots ne sont pourtant pas à prendre au sens purement ironique, mais doivent être entendus comme étant révélateurs du secret de la poétique hugolienne, secret que les critiques postérieurs ne

---

505 F.-B. Hoffman, « *L'art historique*, poème en quatre chants… », art. cit.
506 V. Hugo, « Le Cauchemar », *Œuvres complètes*, éd. Jean Massin, *op. cit.*, t. 2, p. 1822 (voir la note 3).
507 F.-B. Hoffman, « *L'art historique*, poème en quatre chants… », art. cit.
508 F.-B. Hoffman, « *Nouvelles Odes* par M. Victor Hugo », art. cit.
509 *La Revue encyclopédique*, t. 25, juillet 1822, p. 170. L'article est cité dans B. Degout, *Le Sablier retourné*, *op. cit.*, p. 578-580.
510 Z. [F.-B. Hoffman], « *Anciennes et nouvelles Odes* de M. V. Hugo », *Journal des débats*, 31 juillet 1824.

feront que constater : le défaut de Hugo est justement dans son excès de talent. Hoffman est l'un des premiers à remarquer cette « pléthore de talent[511] » — l'expression est de lui — toujours susceptible d'abus ; expression qui n'est, à vrai dire, qu'une paraphrase plus concise de son propre diagnostic de 1822 que j'ai cité plus haut : « Oh ! sans doute M. Hugo est poète ; mais, si j'ose le dire, il l'est quelquefois trop. »

Que le jeune auteur des *Odes* désavoue ou non le mot de « romantique », son recueil en foisonne d'indices. Ainsi dans la cinquième strophe du poème « La Chauve-souris » :

> Sors-tu de quelque trou qu'habite le Vertige,
> Nain bizarre et cruel, qui sur les monts voltige,
> Prête aux feux du marais leur errante rougeur,
> Rit dans l'air, de grands pins courbe en criant les cimes,
> Et chaque soir, rôdant sur le bord des abîmes,
> Jette aux vautours du gouffre un pâle voyageur[512] ?

Comme dans le cas précédent, Hoffman trouve ici un déséquilibre total entre le trop-plein des expressions pompeuses et le modeste sujet du poème, une chauve-souris : « À qui le poète adresse-t-il ces vers ? À une chauve-souris ? Quel est cet être puissant qui courbe les cimes de grands pins, et jette les voyageurs aux vautours du gouffre[513] ? » Notons au passage qu'avec « Le Cauchemar » celui-ci est alors l'un des poèmes les plus attaqués des *Odes*. Ce petit vampire, dont le nom a la queue de *souris*, ne mérite point le dynamisme et le grandiose du spectacle qu'offrent ces vers si mouvementés par une cascade d'images et de verbes. Chauve-souris qui se veut faire aussi grande que le corbeau ou l'aigle ? De cette accusation d'« exagération romantique » Hugo cherche à se justifier en récusant l'interprétation de Hoffman :

> Le *Vertige* est ici le nominatif de la phrase, et c'est lui qui *voltige*, qui *rit*, qui *jette*, etc., et non la chauve-souris. — C'est là, dira M. Z., une personnification du Vertige bien romantique ? — Soit : mais est-elle beaucoup plus singulière que les personnifications *classiques* du Zéphir [*sic*] et de l'Écho ? En attendant qu'on décide la chose, je prie M. Z.

---

511 F.-B. Hoffman, « *L'art historique*, poème en quatre chants... », art. cit.
512 V. Hugo, « La Chauve-souris », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Poésie I », p. 266.
513 F.-B. Hoffman, « *L'art historique*, poème en quatre chants... », art. cit.

de croire qu'il n'y a point d'incompatibilité absolue entre les écrivains qu'il nomme *romantiques* et l'orthographe[514].

D'après cette explication de texte par l'auteur, contrairement à la lecture de « M. Z. », soit Hoffman, c'est le Vertige et non la chauve-souris qui est le sujet de cette phrase occupant toute la strophe. Cette excuse paraît cependant contestable. Réfutons-la en trois points : (1) Si le « Vertige » est le sujet de la phrase, le « Nain bizarre et cruel » qu'on trouve inséré entre « Vertige » et « qui sur le mont voltige », peut être compris comme apposition du « Vertige » plutôt que de la chauve-souris (ici appelée « tu »). Cette ambiguïté est d'autant plus gênante qu'il n'y aurait pas d'analogie plausible entre « Vertige » et « nain », aussi plausible que celle qui s'établit entre chauve-souris et « nain ». (2) Dans les autres strophes du poème, Hugo évoque et décrit à plusieurs reprises le *vol* de la chauve-souris, si bien qu'il est presque impossible de lire cette strophe sans conjuguer le verbe *voltiger* à cette dernière. (3) Enfin, puisque la chauve-souris appartient en quelque sorte au « Vertige » (« Sors-tu de quelque trou qu'habite le Vertige »), elle partage, ou plutôt, elle fait partie de l'isotopie qui se forme autour du « Vertige ». Elle est aussi « actant » dans cette strophe. Le vol titubant de la chauve-souris n'a-t-il pas quelque chose de vertigineux ? Elle donne et se donne le vertige, d'où l'analogie entre eux. Pour aller plus vite, la chauve-souris est ici la métaphore — ou l'allégorie[515] — du « Vertige ». Contrairement à ce que veut faire croire Hugo, le « Vertige » ne peut voltiger sans entraîner la chauve-souris.

En tout état de cause, Hugo sait où le bât le blesse. Quelle que soit la pertinence de sa justification, il admet lui-même l'audace de sa personnification « bien romantique » du « Vertige ». Autrement dit, il avoue que c'est à cause de cette figure de rhétorique que son poème risque d'être « romantique », c'est-à-dire discutable. Or,

[514] V. Hugo, « À Monsieur le Rédacteur du *Journal des Débats* », *La Gazette de France*, 12 août 1824.

[515] Il n'est pas aisé de tracer la ligne de partage entre métaphore et allégorie. La tradition rhétorique avait volontairement confondu ces deux figures : de Cicéron à Dumarsais, les rhéteurs ont défini l'allégorie comme une « métaphore continuée ». Le *Dictionnaire de l'Académie française*, dès sa 5e édition publiée en 1798, reprend cette définition traditionnelle : « Allégorie, dans le langage des Rhéteurs, est Une figure du discours, qui n'est autre chose qu'une métaphore prolongée. » Sur l'histoire de la tradition de l'allégorie, voir Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, p. 11-28.

puisqu'il s'agit de la représentation d'une abstraction (Vertige) par un être animé (chauve-souris), « personnification » est ici synonyme d'« allégorie[516] », dont le « Vertige » avec un V majuscule mérite le vocabulaire. J'ai évoqué ce mot plus haut : alors même que Hoffman ne dit pas « allégorie » mais « anthropomorphisme », il encourage l'usage de cette figure qui consiste donc à représenter l'abstrait par le concret comme la Justice tenant un glaive et une balance, la Victoire une palme et une couronne. Défenseur convaincu de cette poétique « matérialiste », Hoffman semble *a priori* se contredire lorsqu'il récuse les tentatives hugoliennes qui veulent justement donner « corps » — quelle que soit sa couleur — aux idées abstraites comme le « Cauchemar » et le « Vertige ». Ce que le lecteur critique des *Odes* met en question n'est pourtant pas le recours à la « personnification » telle quelle mais son « excès », c'est-à-dire l'écart aux normes relatif à son usage prescrit. Chez Hoffman, ces normes poétiques sont dictées par de pures conventions arrêtées : ce sont les normes qu'ont imposées et imposent toujours les grandes figures mythologiques comme le Zéphyr et l'Écho. S'il tient pour acquis ces mythologismes ou « personnifications *classiques* », dans les mots de Hugo, Hoffman ne peut accepter que la figure poétique soit investie d'une liberté d'expression telle que celle dont abuse le jeune poète des *Odes*.

Pour résumer, Hoffman autorise qu'on donne une chaîne d'or à Jupiter mais nullement un « corps bleu » au « Cauchemar ». C'est cette partialité du jugement fondée sur les codes historiquement établis que le jeune Hugo a voulu remettre en cause au moyen de ses propres métaphores et allégories, figures inappropriées mais bien « vives » — pour évoquer le titre du livre capital sur la métaphore de Paul Ricœur — comme ce « Cauchemar » au corps bleu et le « Vertige » s'envolant avec les ailes de la chauve-souris. Le débat avec Hoffman lui a permis de mieux mettre au jour la portée de ses innovations poétiques, laquelle se résume en ces termes qu'on lit dans sa

[516] Le mot est à prendre au sens d'« une fiction poétique où des êtres moraux sont personnifiés […]. » (Claude-Louis Grandperret, *Traité classique de littérature*, Brunot-Labbé, t. 1, 1816, p. 49.) Pas plus que de la métaphore, l'allégorie ne se distingue de la personnification. Pierre Fontanier range ces deux figures dans la même catégorie qu'il nomme « figures d'expression par fiction ». Voir P. Fontanier, *Les Figures du discours*, *op. cit.*, p. 111-115.

réponse du 26 juillet 1824 : « [I]l n'y a point d'incompatibilité absolue entre les écrivains qu'il [Hoffman] nomme *romantiques* et l'orthographe. »

Ici, Hugo va à l'essentiel. Dans l'absolu, il n'y a guère de différence entre les figures poétiques traditionnelles et les figures nouvellement inventées. Pour le montrer, il tâche de relever des licences poétiques dites *romantiques* chez les poètes comme Virgile, Homère ou Jean-Baptiste Rousseau — qui excelle dans le genre de l'« allégorie » — c'est-à-dire les grands maîtres que Hoffman pouvait choisir comme modèle d'« orthographe ». Et Hugo de conclure son factum de juillet 1824 :

> Il faut conclure, Monsieur ; et voici ma conclusion. Vous convenez positivement qu'il n'existe, entre les genres classique et romantique, de différence que dans le style, et vous établissez cette différence par des exemples qui vous paraissent caractéristiques. J'ai eu l'honneur de vous prouver que les locutions dans lesquelles vous découvrez tout le *romantisme* ont été au moins aussi fréquemment employées par les classiques anciens et modernes que par les auteurs contemporains ; or, comme dans ces locutions résidait spécialement votre distinction entre les deux genres, cette distinction tombe d'elle-même ; et il suit de là, toujours d'après votre système, qu'il n'existe aucune différence réelle entre les deux genres, puisque la seule que vous reconnaissez, celle du style, s'est complètement évanouie[517].

Le passage montre la cohérence dans la position du poète à l'égard de la question romantique. On y entend son indifférence initiale à la fameuse distinction entre classicisme et romantisme, indifférence dont il témoignait quelques mois auparavant dans la préface des *Nouvelles Odes* : « [J']ignore profondément ce que c'est que le *genre classique* et que le *genre romantique*. » Dans cette préface de 1824, Hugo propose, on s'en souvient, de passer de la question de « mots » à la question de « choses » ; il déclare clairement dans sa lettre à Hoffman du 27 juillet qu'« [il] n'adopte point le mot de *romantique* avant qu'il ait été universellement défini[518]. » L'italique que les écrivains de 1820 avaient coutume d'utiliser pour ce mot témoigne ici moins du néologisme que du refus d'adoption. Cependant, refuser ce vocabulaire

[517] V. Hugo, « Lettre à M. Z. », *op. cit.*
[518] V. Hugo, « Lettre à Monsieur Z…, rédacteur au *Journal des débats* » [27 juillet 1824], *Œuvres complètes*, Imprimerie Nationale ; Ollendorff ; Albin Michel, « Correspondance I », 1947, p. 387.

« douteux », au double sens du terme, ne revient nullement à refuser la *chose* qu'il peut désigner. Quand bien même Hugo déclare ignorer la définition du *mot* romantisme, il sait qu'il existe autre *chose* que ce que les traditions littéraires ont longtemps fait croire seul et unique : c'est une erreur de croire « qu'il n'y a qu'une manière de bien écrire, qu'un vrai type de style[519] », dit son ami Émile Deschamps.

On peut maintenant mieux comprendre pourquoi ce vocabulaire est à ce point maudit — mot mis en italique comme une personne atteinte d'une maladie inconnue mise en quarantaine — non seulement par les antiromantiques mais aussi par les romantiques. Chose apparemment curieuse, les uns et les autres nient comme à l'unisson ce mot de romantisme, mais avec des intentions différentes, voire diamétralement opposées : lorsque les classiques affirment, comme l'a fait Auger, que « le romantisme n'existe pas », c'est pour balayer à la fois le *mot* et la *chose* tandis que chez les romantiques, à commencer par Hugo, le désaveu du *mot* a pour objectif de mieux faire vivre la *chose* en dissimulant son identité poursuivie. D'après Hugo, le style que d'aucuns dénoncent comme « romantique » est également employé par les écrivains classiques, anciens ou modernes. Or le jeune Hugo, pour mieux rendre compte de la différence des deux écoles, comparait les défenseurs du classicisme à Roland le fou de l'Arioste qui demande au passant d'échanger son cheval mort contre un cheval vivant[520]. Poursuivant la métaphore du cheval, on pourrait dire ceci : sans jamais arborer leur étendard et insidieusement cachés dans un « cheval de Troie », les romantiques tentent ainsi d'envahir le territoire des classiques. Pour les classiques comme pour les romantiques, le *romantisme* n'existe pas. La bataille du classicisme et du romantisme est une bataille de l'exorciste et du cheval de Troie.

---

[519] É. Deschamps, *Un manifeste du romantisme : la préface des* Études françaises et étrangères *d'Émile Deschamps*, *op. cit.*, p. 57-58.

[520] « Ils continuent chaque jour de traiter la littérature qu'ils nomment *classique*, comme si elle vivait encore, et celle qu'ils appellent *romantique*, comme si elle allait périr. Ces doctes rhéteurs, qui vont proposant sans cesse de changer ce qui existe contre ce qui a existé, nous rappellent involontairement le Roland fou de l'Arioste qui prie gravement un passant d'accepter une jument morte en échange d'un cheval vivant. » (V. Hugo, « Sur Georges Gordon, lord Byron », *La Muse française*, *op. cit.*, t. 2, p. 300.)

2. Le cauchemar au corps bleu

Le Poète dans les révolutions. Comme l'annonce le titre du poème liminaire des *Odes et Poésies diverses*, le poète de vingt ans fait preuve — bien avant de « [mettre] un bonnet rouge au vieux dictionnaire » — d'une ambition révolutionnaire en littérature. Quoique de manière beaucoup moins hautaine que dans « Réponse à un acte d'accusation », poème-manifeste qui proclame ouvertement sa volonté de renverser l'Ancien Régime des lettres[521], on voit celle-ci s'ébaucher déjà dans son premier recueil. Or cette contestation des héritages, dont témoignent quelques poèmes cités *supra*, est de nature d'autant plus choquante que son auteur a choisi, pour jouer d'audace, le moule du genre poétique traditionnel : *ode*. Au lieu de s'aventurer sur une nouvelle piste, le jeune Hugo s'inscrit en droite ligne de la tradition littéraire en reprenant cette forme poétique empreinte de la mémoire de l'âge classique, qui remonte au temps de la Pléiade et même au-delà : « c'était sous cette forme, dit-il en 1822, que les inspirations des premiers poètes apparaissaient jadis aux premiers peuples[522]. » Quant à sa « forme », ce genre poétique n'a traditionnellement jamais été bien défini. Depuis Ronsard dont le recueil *Les Odes* présente un échantillon des variétés de strophes,

[521] Pierre Laforgue note à propos de ce poème écrit en 1854 : « Jamais Hugo dans les années 1820 […] n'a tenu de discours aussi extrémistes, tant sur le plan lexicologique que rhétorique, et pas davantage en matière de prosodie. », P. Laforgue, « Rhétorique et poésie (1822-1855) », *Hugo : romantisme et révolution*, Besançon, Presses universitaires Franc-Comtoises, « Littéraires », 2001, p. 65. Sur la timidité de la poésie romantique de 1820, Alain Vaillant remarque : « La poésie classique cherchait l'euphonie, orchestrant, avec régularité mais souplesse, de multiples effets de parallélisme (sémantiques, prosodiques, métriques, syntaxiques) ; le romantisme de 1820, entreprenant en apparence de brutaliser ces règles, n'en avait que mieux utilisé l'efficacité rhétorique : celle d'une voix qui, sans s'échapper pourtant du style périodique, se risquait à se faire entendre avec plus de violence. » (A. Vaillant, « Modernité et versification au XIX^{e} siècle : pour une poétique romantique des "paroles gelées" », dans A. Vaillant (dir.), *Écriture / Parole / Discours : littérature et rhétorique au XIX^{e} siècle*, Éditions Printer, 1997, p. 246.) C'est justement ce qu'avance Sainte-Beuve en 1827 en défendant le style hugolien : « On a beaucoup reproché à M. Hugo l'incorrection et les licences de style. Son style pourtant ne blesse jamais la grammaire ni le vocabulaire de la langue, et ne présente ni mots ni tours inusités. » (S.-B. [Sainte-Beuve], « *Odes et Ballades*, par Victor Hugo », *Le Globe*, 9 janvier 1827. L'article est repris dans *Premiers Lundis*, Michel Lévy, t. 1, 1874, p. 175-188.)

[522] V. Hugo, « Préface » [1822] des *Odes et Poésies diverses*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Poésie I », p. 55.

l'ode est marquée par sa structure rythmique entièrement libre. C'est en raison même de cette ampleur formelle que l'ode enthousiasma les poètes de la Pléiade favorables à « cette liberté d'allure qui lui est propre[523] ». À l'instar de ses grands modèles, Hugo profite lui aussi de cette « liberté d'allure » pour renouveler le genre en inventant des poèmes à diverses formes strophiques[524]. À propos de la métrique des odes hugoliennes, Brigitte Buffet-Moret remarque notamment le recours au « quintil », strophe alors rarement utilisée sauf dans la poésie légère et chantée, et en déduit à juste titre que dans les *Odes et Ballades* se rencontre une espèce de porosité des genres qui rapproche « ode », « ballade » et « chanson[525] ». Ce mélange savant — on reviendra sur ce point — s'inscrit précisément dans le dessein du poète rebelle à la distinction classique des genres ; Hugo accuse ici la division rigide et préétablie des genres littéraires d'être une entrave à la libre circulation de la vérité et de la beauté — les seules qui vaillent en matière de littérature — à l'instar de la division des *classes* sociales qui entrave celle des biens. En 1826, il déclare dans la préface des *Odes et Ballades* :

> On entend tous les jours, à propos de productions littéraires, parler de la *dignité* de tel genre, des *convenances* de tel autre, des *limites* de celui-ci, des *latitudes* de celui-là : la *tragédie* interdit ce que le *roman* permet ; la *chanson* tolère ce que l'*ode* défend, etc. L'auteur de ce livre a le malheur de ne rien comprendre à tout cela ; il y cherche des choses et n'y voit que des mots ; il lui semble que ce qui est réellement beau et vrai est beau et vrai partout […][526].

D'autre part, Hugo entreprend également le renouvellement du « fond ». On sait que chez les Grecs, l'ode fut un genre qui a pour sujet principal la louange des dieux et

---

[523] Paul Lamonier, *Ronsard poète lyrique* [1909], Genève, Slatkine, 1972, p. XXXVIII. Cité dans Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 5e édition, 1998, p. 837.

[524] Sur la nouveauté de la structure des odes hugoliennes, je renvoie à l'analyse détaillée de Brigitte Buffet-Moret, « L'ode hugolienne », dans Didier Alexandre, Geneviève Cammagre et Marie-Catherine Huet-Brichard (éd.), *L'Ode, en cas de toute liberté poétique*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 135-155.

[525] Étymologiquement fondé (*ode* veut dire « chant » en grec), le rapprochement n'est pas d'hier. À l'époque de la Renaissance, Thomas Sébillet rappelle dans son *Art poétique français* les affinités que l'ode manifeste avec le « chant lyrique » et la « chanson ». Voir sur ce point B. Buffet-Moret, « L'ode hugolienne », art. cit., p. 136-137.

[526] V. Hugo, « Préface » [1826] des *Odes et Ballades*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Poésie I », p. 63-64.

des héros. *Louis XVII*, *Le Sacre de Charles X*, *La Mort du duc de Berry* ou *Buonaparte*… quelques titres inclus dans les *Odes et Ballades* convainquent que leur auteur respecte l'usage traditionnel du genre et, en effet, un certain nombre des odes hugoliennes, à commencer par celles-ci, sont empreintes d'une solennité propre à cette forme traditionnelle. Cependant, l'ode ne se définit pas uniquement comme un genre poétique destiné à sacraliser les grandes figures ou à immortaliser les événements historiques. Brigitte Buffet-Moret souligne que, s'agissant de l'ode, le flou règne tant sur le plan formel que thématique[527]. La préface de 1826 aux *Odes et Ballades* en témoigne encore : des études de l'antiquité aux événements contemporains en passant par les inspirations religieuses et les impressions personnelles, l'ode hugolienne recouvre une si grande variété de sujets que cela va plus vite de nommer ce dont elle n'est pas capable. C'est là qu'il faudrait réécouter ces propos de Hoffman : « [L]e *corps bleu* ne peut jamais se trouver dans une ode. » Hugo a tôt fait de supprimer ces deux mots, « d'après l'avis bienveillant de ce critique distingué[528] », écrit-il : dès la deuxième édition des *Odes et Poésies diverses* publiée en 1823, « corps bleu[529] » se voit remplacé désormais par « front bleu ».

Supprimés du livre, ces deux mots tapageurs vont pourtant rester longtemps gravés dans la mémoire du poète. Pour s'en convaincre, il suffit de lire le texte qu'il publiera en 1829. Cette année, à la troisième édition du *Dernier Jour d'un condamné* Hugo ajoute, en guise de préface, une saynète intitulée *Une comédie à propos d'une tragédie*. Dans cette pièce « construite sur le modèle de *La Critique de l'École des femmes* », comme le dit Claudine Nédélec[530], Hugo fait une très brève présentation de

---

[527] B. Buffet-Moret, « L'ode hugolienne », art. cit., p. 136.

[528] V. Hugo, « À Monsieur le Rédacteur du *Journal des Débats* », art. cit.

[529] Ludmila Charles-Wurtz semble ignorer cette variante et toute discussion que ce « corps bleu » a suscitée en 1822 lorsqu'elle affirme que « nulle part on ne trouve dans *Odes et Ballades* ces deux mots associés. » (Encore le constat est-il vrai : ce n'est qu'en 1826 que Hugo intitule son recueil *Odes et Ballades* et, supprimé dès 1823, le « corps bleu » ne se trouve en effet pas dans le recueil désormais connu sous ce titre.) Voir Ludmila Charles-Wurtz, « Des *"Odes et Ballades"* aux *"Orientales"* — vers une libre circulation de la parole poétique », *Victor Hugo 5, autour des "Orientales"*, textes réunis et présentés par Claude Millet, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2002, p. 69.

[530] Claudine Nédélec, « Marginalité et référence dans *Le Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo », *Le Dossier du Grihl*, mis en ligne 14 novembre 2007,

ses propres publications. Pour ce faire, il emprunte les mauvaises langues, journalistiques ou salonnières, qui concourent à les accabler d'invectives bouffonnes :

MADAME DE BLINVAL.

Qu'est-ce que c'est que l'auteur ?

LE GROS MONSIEUR.

Il n'y avait pas de nom à la première édition.

LE POÈTE ÉLÉGIAQUE.

C'est le même qui a fait deux autres romans… ma foi, j'ai oublié les titres. Le premier commence à la Morgue et finit à la Grève. À chaque chapitre, il y a un ogre qui mange un enfant.

LE GROS MONSIEUR.

Vous avez lu cela, monsieur ?

LE POÈTE ÉLÉGIAQUE.

Oui, monsieur ; la scène se passe en Islande.

LE GROS MONSIEUR.

En Islande, c'est épouvantable !

LE POÈTE ÉLÉGIAQUE.

Il a fait en outre des odes, des ballades, je ne sais quoi, où il y a des monstres qui ont des *corps bleus*.

LE CHEVALIER, riant.

Corbleu ! cela doit faire un furieux vers !

LE POÈTE ÉLÉGIAQUE.

Il a publié aussi un drame, — on appelle cela un drame, — où l'on trouve ce beau vers :

Demain vingt-cinq juin mil six cent cinquante sept.

QUELQU'UN.

Ah, ce vers !

LE POÈTE ÉLÉGIAQUE.

Cela peut s'écrire en chiffres, voyez-vous, mesdames : — *Demain, 25 juin 1657*.

Il rit. On rit[531].

Décidément, l'auteur de ces lignes n'est pas un repenti mais un impénitent — un *condamné* en tout cas — qui se vante de ses crimes ayant fait scandale tour à tour dans le domaine du roman (*Hans d'Islande*), du théâtre (*Cromwell*) et de la poésie (« Le

http://dossiersgrihl.revues.org/328.

[531] V. Hugo, *Une comédie à propos d'une tragédie*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Roman I », p. 422-423.

Cauchemar »). Il tente ici une autodérision qui vaut l'autopromotion[532]. Pour reprendre encore une fois les mots de Claudine Nédélec, il s'agit d'« une habile propagande de soi comme auteur à scandale/à succès[533] ». Autant de critiques, autant de médailles. Hugo sait où le bât le blesse, mais surtout — la locution est à développer un peu à la manière de Hölderlin, qui voit dans un péril « ce qui sauve » — que c'est là et nulle part ailleurs que se trouve la possibilité d'une nouvelle poétique, d'un *nouveau* romantique.

L'expression « corps bleu » croît en notoriété jusqu'à servir de cible aux friands de parodies. Ainsi, dans le vaudeville de 1830 intitulé *Les Brioches à la mode ou le pâtissier anglais*, véritable caricature du romantisme « à la mode » comme l'explique la préface — « Nous avons voulu tout bonnement fronder le ridicule du moment, et faire rire aujourd'hui d'une mode qui sera morte demain[534] » — lit-on ces vers visant le poète du « Cauchemar », chantés par un certain Caramel, fervent admirateur du romantisme :

Caramel.
BALLADE À ELLE.
Première strophe.
J'aime le spectre long d'une aune,
Dont la prunelle roule un feu.
Combien j'aime à voir un corps jaune
S'élancer avec un corps bleu.
Scott.
Corbleu est fort joli, mais j'aimerais mieux *ventrebleu*.
Caramel.

[532] À propos de la dimension d'« autodérision » chez les romantiques des années 1830, Matthieu Liouville fait remarquer que « dans la mesure où le bas, le grossier, la licence sont revendiqués, se déclarer ainsi digne du mépris des autres est l'acte le plus éclatant de l'autopromotion. » (Matthieu Liouville, « L'œuvre poétique de l'autodérision », *Victor Hugo 6, l'écriture poétique*, textes réunis et présentés par L. Charles-Wurtz, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, p. 140.)
[533] C. Nédélec, « Marginalité et référence dans *Le Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo », art. cit.
[534] Nicolas Brazier et Théophile Dumersan, *Les Brioches à la mode ou le pâtissier anglais*, Quoy, 1830, p. 3.

Eh bien ! *corps bleu*… tout s'y trouve[535].

Et les auteurs du vaudeville de préciser : « [N]os mots les plus comiques, nous les avons pris dans les œuvres de nos confrères les romantiques […][536]. » Sans doute s'inspirent-ils ici de l'autodérision précitée que Hugo a publiée en 1829 plutôt que de la version 1822 du « Cauchemar » à laquelle elle renvoie.

Cette « Ballade à elle » ironise sur le mauvais goût romantique des « monstres ». Plus précisément, elle parodie la poétique hugolienne que le personnage d'*Une comédie à propos d'une tragédie* résume en ces termes lapidaires : « Il a fait en outre des odes, des ballades, je ne sais quoi, où il y a des monstres qui ont des *corps bleus*. » Que la parodie prenne ici la forme de poésie légère ou « chanson » (*ballade*, ainsi qu'*ode*, est à l'origine un poème « chanté ») est significatif dans la mesure où elle fait écho au jugement de Hoffman : « [L]e *corps bleu* ne peut jamais se trouver dans une ode. »

Ludmila Charles-Wurtz fait remarquer que le bleu constitue l'une des couleurs privilégiées dans la palette du poète des *Odes*, toujours associée à la présence des diables et des monstres[537]. Mais rappelons que le poète est autant peintre que musicien ; Hugo n'aurait certainement pas ignoré la sonorité pour le moins choquante de ces deux mots qu'il met de surcroît en position de rime. Le « corps bleu », puisqu'il ne va pas sans évoquer aux yeux et aux oreilles son voisin gênant « corbleu », se trouve plus à l'aise dans la chanson, genre populaire capable d'adopter ces expressions vulgaires qui n'ont pas droit de cité dans les genres poétiques traditionnels.

Les foudres classiques contre sa licence poétique ne lui serviront pas de leçon ; quelques années plus tard, l'auteur d'*Hernani* récidivera avec cette fois son fameux « Vieillard stupide », jeu de mot pour les oreilles un peu plus sensibles[538].

---

[535] *Ibid.*, p. 43.
[536] *Ibid.*, p. 4.
[537] L. Charles-Wurtz, « Des *"Odes et Ballades"* aux *"Orientales"*… », art. cit., p. 69-70.
[538] Quoique l'on doive l'anecdote en premier lieu à Alexandre Dumas (*Mes Mémoires*, CXXXVII), je choisis la version relatée par Berlioz, à cause de sa simplicité et surtout de la beauté de sa morale :

> À la première représentation d'*Hernani*, de Victor Hugo, au moment où le héros du drame s'écrie : « Vieillard stupide ! il l'aime ! » un classique, bondissant d'indignation, s'écria :

Pour reprendre les mots de Hugo lui-même, son « corps bleu » est l'un des vocabulaires tolérés par la « chanson » mais défendus par l'« ode ». En ce sens, les odes hugoliennes sont à rapprocher d'une « chanson » non seulement sur le plan rythmique et musical mais aussi au niveau de vocabulaire. Les critiques et les parodies auxquelles donnent lieu ces deux mots éclairent à rebours combien et comment la première révolution poétique de Hugo fut clandestinement audacieuse, révolution qui consiste donc à mêler le haut et le bas, ou, pour anticiper ses propres termes, le « sublime » et le « grotesque » en vue de l'abolition des genres, voire des *classes* littéraires. Cette ambition rejoint celle de faire table rase de la distinction, non moins hiérarchique, entre classicisme et romantisme.

Or ses contemporains prennent en grippe cette tentative de rajeunissement poétique qu'ils appellent « antithèse », figure de rhétorique que le vocabulaire courant connaît mieux sous le nom d'« oxymore[539] » : « [Q]uelle belle antithèse, lance Hoffman à propos des odes de Hugo, dans cette *voix solennelle qui parle tout bas*[540] ! » Il serait expéditif, cependant, d'en déduire que ces critiques sévissent contre l'usage de l'antithèse sous toutes ses formes ; on sait que leurs auteurs favoris ont eu recours à cette figure de rhétorique. La preuve en est que Pierre Larousse en donne pour exemple les vers de Hugo à côté de ceux de Corneille et de Racine dans l'article « antithèse ». Soit dit en passant, la fameuse « obscure clarté » de Corneille n'en est-elle pas l'une des plus brillantes ? C'est là que vient s'estomper la frontière, avance

---

« Est-il possible ? *vieil as de pique* ! peut-on se moquer à ce point du public ? » Aussitôt un romantique, qui avait tout aussi bien entendu, rebondissant d'admiration, répliqua : « Eh bien, *vieil as de pique*, qu'y a-t-il là ? C'est magnifique, c'est la nature prise sur le fait. *Vieil as de pique*, bravo ! c'est superbe ! »

Voilà comment on juge la musique au théâtre.

(Hector Berlioz, « *Sunt lacrymæ rerum* », *À travers chants* [1862], éd. Léon Guichard, Gründ, 1971, p. 338-339.)

[539] Strictement parlant, l'« antithèse » doit se distinguer de l'« oxymore » en ce qu'elle n'établit pas toujours une relation de « contradiction » entre deux termes alors que c'est immanquablement le cas de l'oxymore : l'antithèse a pour essence le « contraste » des deux termes. Ainsi, « Triste amante des morts, elle hait les vivants » (*La Henriade*) est antithèse, mais pas oxymore. À ce propos, Georges Molinié note que ce dernier « sert de support éventuel de l'antithèse. » (G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1992, p. 235.)

[540] F.-B. Hoffman, « *Anciennes et nouvelles Odes* de M. V. Hugo », art. cit.

Hugo, de la poésie classique et de la poésie romantique.

Quoi qu'il en soit, ce que les gardiens de l'ancienne poétique mettent en cause ici n'est pas cette figure elle-même mais, encore une fois, son « abus » tel qu'on le constate chez les romantiques[541]. Compris au sens large, le mot d'antithèse peut s'appliquer à l'intrusion brutale du « corps bleu » au sein de la demeure de l'« ode » dans la mesure où elle entraîne un contraste frappant entre le fond et la forme de la poésie lyrique.

3. De l'ange au cauchemar

Non seulement les contemporains du poète, mais aussi la postérité rirent du fameux « corps bleu ». Ainsi, en 1904, Emmanuel Barat écrit :

> Comment interpréter ce « corps bleu » ? car pour imaginer le Cauchemar avec un vrai corps vraiment bleu, ils [les lecteurs avisés] n'y songèrent pas : qui pourrait les en blâmer ? Interprété, le mot ne fournissait qu'une « basse équivoque », il fit rire ; il fut gravement déclaré indigne de l'Ode par Hoffmann [*sic*], Hugo s'inclina et mit *front* au lieu de corps[542].

Témoignage qui reprend le brûlot de Hoffman contre le mélange inflammable — et par excellence hugolien — du sublime (ode) et du grotesque (corps bleu [kɔʀblø]). Mais Emmanuel Barat semble ici remettre en cause moins la sonorité grotesque de ces deux vocables que l'imagination aberrante du poète apte à (se) représenter un tel *monstre* : « [L]e Cauchemar avec un vrai corps vraiment bleu, ils n'y songèrent pas :

---

[541] Cf. « Je lui [Hugo] reprocherai […] d'avoir fait trop usage d'une figure brillante, mais qui par cela même ne doit être employée qu'avec une extrême réserve, l'antithèse ; enfin, dans les morceaux qui terminent son volume, il a abusé jusqu'à l'excès des privilèges du genre romantique, et sous ce rapport je prononce l'anathème contre les pièces intitulées *le Cauchemar*, *la Chauve-souris et le Nuage*. Sans doute notre littérature est aujourd'hui si vieille qu'il est naturel de chercher à la rajeunir par de nouvelles combinaisons ; mais dans ces tentatives un goût pur doit toujours présider, autrement vous voulez être neuf et vous devenez barbare. » (*Lettres champenoises*, t. 13, n° 109, 1823, p. 15-16.) L'article est cité intégralement dans B. Degout, *Le Sablier retourné*, *op. cit.*, p. 622-625.

[542] Emmanuel Barat, *Le Style poétique et la Révolution romantique*, Hachette, 1904, p. 120.

qui pourrait les en blâmer ? » Imaginer l'inimaginable, tel est justement le dessein de l'auteur du « Cauchemar », et son dessein est bien lisible dans ces phrases du *Songe d'une nuit d'été* qu'il cite, quoique incorrectement, en exergue du poème :

> Oh ! j'ai fait un songe ! Il est au-dessus des facultés de l'homme de dire ce qu'était mon songe… L'œil de l'homme n'a jamais ouï, l'oreille de l'homme n'a jamais vu, la main de l'homme ne peut jamais tâter, ni sa langue concevoir, ni ses sens exprimer en paroles ce qu'était mon rêve[543].

La citation résume à merveille la définition hugolienne du « monstre », la théorie d'un *jamais vu* qui va s'élaborer, comme évoquée plus haut, d'un roman à l'autre, tout au long de l'univers imaginaire de l'écrivain. On sait que ces produits de l'imagination peuplent autant ses romans que ses poèmes. Dès lors que la poésie est une affaire de rhétorique, le thème du « monstre romantique » est, on l'aura compris, inséparable de celle entre autres de « personnification », voire d'« allégorie ». Si personnifier Zéphyr par le vent est « classique », Cauchemar par le corps bleu est « romantique ». L'un et l'autre étant personnification ou allégorie, il n'existe pas de différence de principe entre les deux. Telle est, comme je l'ai vu plus haut, la thèse défendue par Hugo contre Hoffman.

Cependant, quoique le jeune Hugo agisse comme conciliateur en débarrassant d'une part cette barrière sélective, d'autre part il semble vouloir la conserver. Son projet de rajeunissement des figures doit s'entendre comme une contestation implicite — et non pas explicite comme dans « Réponse à un acte d'accusation » — de la poétique ancienne et de la rhétorique figée[544]. Aux yeux des classiques, tout se passe

---

[543] V. Hugo, « Le Cauchemar », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Poésie I », p. 268.

[544] À ce propos, Charles Renouvier remarque très justement la vétusté de la symbolique des personnifications mythologiques et le projet hugolien de son renouvellement : « Les littératures font un pas de plus encore dans la dégradation du procédé poétique : elles dont, et le langage commun avec elles, fait passer les personnifications primitives, ou *figures naturelles*, déjà devenues métaphores, c'est-à-dire *figures de rhétorique*, à un état d'accoutumance et d'usure où les unes ne se distinguent plus des expressions propres et vulgaires, tandis que les autres ne paraissent, au contraire, que des *fleurs* décolorées et sans parfum. Victor Hugo, en abandonnant les images de ce dernier genre et tout l'ancien attirail d'une mythologie décrépite, en créant des images vivantes et des personnifications nouvelles pour les phénomènes physiques ou moraux dont il avait l'esprit frappé, a prouvé que la faculté éminente du génie poétique était chez lui spontanée et extraordinaire. » (Charles Renouvier, *Victor Hugo le poète*

comme si le cauchemar qui s'appelle romantisme venait troubler le doux sommeil de leurs figures académiquement correctes. Le poème hugolien redouble l'inquiétude, par le sujet choisi mais surtout par sa mise en figure.

Or « Le Cauchemar » se termine par la conjuration de ce monstre éponyme :

> Vierge ! ton doux repos n'a point de noir mensonge.
> La nuit d'un pas léger court sur ton front vermeil.
> Jamais jusqu'à ton cœur un rêve affreux ne plonge ;
> Et quand ton âme au ciel s'envole dans un songe,
> Un ange garde ton sommeil[545] !

Parmi les quatre strophes qui composent l'ode, cette dernière apparaît la moins opératoire. L'horreur du cauchemar qui va s'accumulant d'une strophe à l'autre est telle que ces cinq vers ne suffisent guère à la conjurer comme ils le prétendent (comment peut-on dormir en paix après avoir écouté une histoire si horrible ?).

« Un ange garde ton sommeil ! », la prière finale sonne creux, qui transforme la poésie en rengaine. Cette dernière strophe semble n'avoir d'autre raison d'être, en effet, que de contrebalancer l'épouvante qui la précède, mais l'ultime ange gardien n'est évidemment pas de taille : on voit un contraste s'établir entre le « cauchemar » aux contours très richement dessinés au long des trois premières strophes et cet « ange » qui, paru à la toute fin du poème comme un *deus ex machina*, se retrouve dépouillé de toute description, c'est-à-dire de tous ses « attributs ». Le contraste est frappant qui fait preuve du parti pris du poète : comme l'annonce l'exergue précité, ce poème est un « exercice de description » du cauchemar, innommable monstre que « [l]'œil de l'homme n'a jamais vu ». Le poème ayant pour but — si but il y a — d'exprimer en paroles cet inexprimable, de relever ce défi de l'indescriptible. Pour ce faire, le poète doit explorer toutes les possibilités des expressions et des figures du discours en forçant et forgeant la poétique et la rhétorique. Tentative hasardeuse, délirante même, parce que diamétralement opposée à l'usage conventionnel, attesté, voire domestique du langage, usage qui transforme ce dernier en somnifère comme en témoigne la chute

---

[1893], Armand Colin, 1900, p. 43.)

[545] V. Hugo, « Le Cauchemar », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Poésie I », p. 268.

du poème. Dans ce laboratoire langagier où le poète magicien dose le réel et l'imaginaire pour créer son propre idiome, rassurer le lecteur en vertu des tranquillisants qui s'appellent « lieux communs » — l'ange gardien ! — va à l'encontre de son intérêt.

« Deux éclairs sont ses yeux, deux flammes sont ses ailes », Hugo dessine ainsi son modèle imaginaire, le « cauchemar ». Fin ciseleur d'images, il lui donne non seulement les yeux mais surtout les « ailes » dont on sait qu'elles sont plutôt l'attribut de l'ange. Quant à ce dernier, le poète ne s'en soucie guère et se contente d'évoquer son nom tout à la fin des vers. Ce « transfert de l'attribut » est significatif. La lutte du cauchemar avec l'ange se joue ici comme celle des deux modes de représentation symbolique, ancienne et moderne, ou, disons-le, *classique* et *romantique*. L'évidente disproportion des forces quantitatives entre ces deux lutteurs — Hugo consacre trois strophes au « cauchemar » et une seule, ou plutôt, un seul vers à l'« ange » — annonce, contrairement à ce qu'avance la prétendue « morale » du poème, la fin de la tradition de l'allégorie de l'ange gardien, qui désormais va céder la place à un système allégorique à venir que l'on connaîtra sous le nom de romantique.

« Hélas ! je compte les ombres / Quand tu comptes les clartés[546] ! », s'écriera Hugo en 1837, ce maître de l'antithèse. Pour fuir les clartés de l'évidence, les banalités du « déjà vu », les romantiques multiplient des expressions figurées qui sont par définition peu ou prou obscures. À rebours de celui du classicisme — où la « balance » appartenait immédiatement à Madame la Justice, le « sablier » à Monsieur le Temps — le rapport entre l'attribut et son détenteur y est obscur et demande à être *éclairé* : l'allégorie romantique est un objet suspect dont on cherche le détenteur. Ce qui effraye les lecteurs bien-pensants de 1820, ce sont moins les figures comme le cauchemar et la chauve-souris que la façon déréglée et hors normes dont le poète les rejoue et réinvestit, faisant fi des vieux dictionnaires des symboles, mais se fondant sur une nouvelle association d'idées qui n'est que la sienne. La pieuvre hugolienne, on l'a vu plus haut, représente ou allégorise « l'insaisissable qui flotte en nos songes ». Les figures romantiques sont celles de songe ou de *pensée* s'il en fut.

[546] V. Hugo, « Soirée en mer », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Poésie I », p. 863.

La même remarque vaut pour l'usage poétique de l'allégorie. L'horreur de l'univers romantique est à attribuer moins à ses personnages sur la scène qu'à sa « mise en scène » même en tant que lieu où se réalise la pensée poétique de l'écrivain, où le « cauchemar » peut se donner un « corps bleu ». C'est au service de cette pensée que les figures romantiques sont mobilisées, monstrueuses ou fantomatiques, et jamais l'inverse. Alexandre Soumet, encore une fois, se déclare catégoriquement opposé à la poétique romantique et fait erreur quand il prétend voir ces figures « à la clarté du jour », c'est-à-dire à la lumière de l'évidence acquise, en les détachant de leur arrière-fond mal éclairé comme les anciens dieux égyptiens de leur sanctuaire ténébreux. Ainsi la chauve-souris de Hugo est-elle inséparable du « Vertige » d'où elle sort. L'allégorie romantique porte en elle cette part de « ténèbres ». Elle (j'entends par *allégorie* moins la « pieuvre » elle-même que cette main, tentaculaire, que celle-ci étend à la recherche de son *autre chose*, pour rappeler l'étymologie du mot) se présente comme inquiétude, qui n'est certes pas l'absence de certitude, mais une certitude qui se cherche à tâtons, comme la « chauve-souris », cette fois, de Baudelaire, qui voltige en se cognant dans la nuit d'incertitude :

> Quand la terre est changée en un cachot humide,
> Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
> S'en va battant les murs de son aile timide
> Et se cognant la tête à des plafonds pourris […][547].

L'habileté de Baudelaire consiste à marier la chauve-souris à « l'Espérance » quand la tradition symbolique dirait plutôt « le Désespoir ». Que les Chinois voient en ce mammifère volant le signe de « bonheur » ou de « longévité[548] » n'a aucun rapport avec la pensée allégorique du poète français. Il s'agit pour ce dernier de renverser la symbolique appropriée à cet oiseau manqué et de le prendre à témoin d'une nouvelle sensibilité poétique.

---

[547] C. Baudelaire, « Spleen. LXXVIII », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 75.
[548] Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* [1969], Robert Laffont et Jupiter, « Bouquins », 1982, p. 219.

Cette confrontation des deux modes ou mondes de pensée allégorique peut se résumer, pour reprendre le schème de Søren Kierkegaard, en celle du statisme et du dynamisme, du repos et de l'inquiétude. Le philosophe danois note en 1836 : « Même la mobilité et l'inquiétude les plus antiques sont encore repos (Laocoon broyé par les serpents), le repos le plus romantique est encore mouvement et inquiétude[549]. » Le goût romantique du mouvement et de l'inquiétude, c'est le poète des *Méditations poétiques* qui lui a trouvé le premier, en France, une formulation succincte et précise :

> Comme j'aime le bruit de la foudre et des vents
> Se mêlant dans l'orage à la voix des torrents[550] !

Or, suivant son propre schéma binaire repos/mouvement, Kierkegaard explique la nature de l'allégorie romantique en ces termes : « Le rapport de l'allégorie avec le romantisme ? Parce que l'idée dans son ensemble ne peut pas se maintenir en repos, et être saisie dans son expression propre. L'image[551]. » Dès lors que la pensée est en pleine agitation, il faut lui trouver une expression qui traduirait avant tout cette agitation. Rien n'échappe à cette loi du « mouvement » et de l'« inquiétude », promulguée avec la prise de la Bastille. Quant à l'usage de l'allégorie, celle-ci ne peut plus se contenter de son ancien système relationnel de signe/référent, il s'agit dorénavant d'« inquiéter » sa stabilité par une association d'idées sans précédent.

---

[549] Søren Kierkegaard, « Extraits du journal » (10 juillet 1836, I A 203), dans Jean Wahl, *Études kierkegaardiennes*, 2e édition, Vrin, 1949, p. 479.

[550] Alphonse de Lamartine, « L'Homme », *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, éd. Aurélie Loiseleur, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2006, p. 77.

[551] S. Kierkegaard, « Extraits du journal » (1836, 3 août, I A 214), dans J. Wahl, *Études kierkegaardiennes*, *op. cit.*, p. 480.

Chapitre X
Romantisme et symbole

1. *Dire* et *faire entendre* : le symbolisme selon Pierre Leroux

Pour approfondir la compréhension de l'allégorie romantique, il serait pertinent de rappeler ici la très remarquable définition du style romantique par Pierre Leroux[552]. En réponse à l'argument stéréotypé du peintre Delécluze, selon lequel les emprunts aux langues étrangères, à commencer par l'anglicisme, peuvent provoquer la « catastrophe[553] » dans la langue française, le fondateur du *Globe* ouvre une tout autre perspective sur ce bouleversement du langage contemporain. Il entreprend d'expliquer, sous un nouveau jour, d'où vient la fameuse opacité du style romantique : celui-ci n'est pas le résultat de « quelques idiotismes étrangers » mais provient d'« une force intérieure de développement ».

Qu'est-ce que cette « force intérieure de développement » ? En quoi consiste-t-elle ? Dans son article « capital », comme le disent Jean-Jacques Goblot puis Pierre Laforgue[554], intitulé « Du style symbolique » et paru dans *Le Globe* du 8 avril 1829, Leroux souligne l'importance de la « métaphore[555] » comme fondatrice de toute

---

[552] Sur la relation que Leroux entretient avec le romantisme, voir les études de Jacques Viard, « Pierre Leroux et les romantiques », in *Romantisme*, n° 36, 1982, « Traditions et novations », p. 27-50 ; « Romantisme et socialisme », *Les Amis de Pierre Leroux*, n° 14, 1998, p. 217-223.

[553] Étienne-Jean Delécluze, « Avant-propos », dans Luigi da Porto, *Roméo et Juliette*, trad. É.-J. Delécluze, Sautelet, 1827, p. ix.

[554] Jean-Jacques Goblot, *Pierre Leroux et ses premiers écrits (1824-1830)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1977, p. 29 ; Pierre Laforgue, *Hugo : romantisme et révolution*, *op. cit.*, p. 63. Ce texte de Pierre Leroux semble plutôt mal connu pour son importance théorique. C'est sans doute à cause de son signataire que la postérité connaît moins comme littérateur que penseur socialiste, mais aussi parce que le texte ne prétend nullement, par son ton neutre comme par son développement purement discursif, lancer un « manifeste » tapageur ou un éclatant « pamphlet ». Bref, Leroux se contente ici d'*analyser* au lieu de *déclarer* comme le font les auteurs de *Racine et Shakespeare* et de la préface de *Cromwell*. Sur ce point, voir aussi J.-J. Goblot, *La Jeune France libérale. Le Globe et son groupe littéraire 1824-1830*, Plon, 1995, p. 542.

[555] Dans la terminologie de Leroux, le mot s'entend au sens générique ou généralisé qui comprend *grosso modo* « comparaison », « emblème », « symbole » et « allégorie ».

poésie, voire de toutes les créations artistiques[556]. Partant de cette prémisse, il distingue le « style de Shakespeare » de celui de Racine :

> Comment quelques-uns de nos écrivains se sont-ils rapprochés du procédé de style de Shakespeare et des poètes du nord ? comment notre langue, si philosophique, si exacte, si précise, a-t-elle pu se prêter à cette violence, se revêtir d'une teinte de mystère, et consentir à *faire entendre* au lieu de *dire*[557] ?

La distinction est simple et claire : la langue de Racine *dit* tandis que celle de Shakespeare *fait entendre*. Distinction qui rappelle celle de *dire* et de *vouloir dire* donnée par Hoffman, mais Leroux va plus loin dans son analyse. La poétique romantique consiste, selon lui, « à ne pas développer l'idée que l'on veut comparer à une autre, mais à développer uniquement cette seconde idée, c'est-à-dire l'image[558]. » Traduisons cette explication, pour la mieux comprendre, dans notre lexique de la poétique : « l'idée que l'on veut comparer à une autre » est à prendre pour le *comparé*, « cette seconde idée » ou « l'image » pour le *comparant* : la poésie romantique consiste, donc, à développer uniquement le comparant et non le comparé[559]. C'est dire qu'elle est essentiellement « métaphorique ». La « force intérieure de développement » qui configure le style romantique est celle de la métaphore. La différence entre les deux modes d'expression, *dire* et *faire entendre*, s'explique alors par celle entre la comparaison et la métaphore que Leroux appelle également « symbole » ; la comparaison énonce clairement le comparant et le comparé en explicitant leur lien par *comme*, *tel*, *ainsi que* ou encore *sembler* tandis que la métaphore et le symbole ne

---

[556] « [L]'art, sous toutes ses formes, poésie, peinture, sculpture, architecture, musique, etc., en y comprenant même le langage, est essentiellement fondé sur cet emploi métaphorique d'une chose au lieu d'une autre, dans le but de représenter l'invisible par le visible […]. » (Pierre Leroux, « Allégorie », dans Pierre Leroux et Jean Reynaud (dir.), *Encyclopédie nouvelle*, Charles Gosselin, t. 1, 1836, p. 527.)

[557] P. Leroux, « Du style symbolique », *Œuvres (1825-1850)* [1850], Genève, Slatkine, 1978, p. 329. Cet article est également inclus, quoique partiellement, dans *L'Esthétique romantique en France. Une anthologie*, textes choisis et présentés par Claude Millet, Pocket, « Agora Les Classiques », 1994, p. 192-199.

[558] P. Leroux, « Du style symbolique », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 330.

[559] Pour en avoir une idée, rappelons la composition strophique d'« Une charogne » de Baudelaire : dans ce poème composé de douze strophes, le poète consacre les neuf premières au développement du comparant (une charogne), le comparé (vous) ne se révélant que dans les trois dernières.

montrent ce lien qu'allusivement.

Selon Leroux, la langue de Racine développe avec autant de soin le comparant et le comparé, alors que, dans la langue de Shakespeare — laquelle Leroux présente sans tarder comme celle de Hugo et de Chateaubriand — cet équilibre se perd, leur lien logique est moins facile à saisir. Dès lors, plus les poètes romantiques s'adonnent à élaborer et multiplier exclusivement les « images », c'est-à-dire les comparants, moins le lecteur comprend de quoi ils parlent, faute de pouvoir saisir à quoi renvoie en réalité un cortège de figures et de symboles qui traverse leurs écrits.

Notons tout de même que chez les poètes romantiques comme Hugo ou Baudelaire, le comparant, quoique discret, reste le plus souvent *in præsentia*. Ce qui garantit largement la lisibilité de leurs œuvres, au moins aux yeux du lecteur postérieur. De même, la présence de l'outil de comparaison non seulement assure l'intelligibilité du texte, mais peut y insuffler une dynamique inattendue par un changement radical de rythme, comme c'est le cas dans « Une charogne » :

> — Et pourtant, vous serez *semblable* à cette ordure […][560].

Or, ce que Leroux appelle « style symbolique » se trouve poussé à l'extrême avec des poètes de la génération suivante comme Rimbaud et Mallarmé ; dans les œuvres de ces derniers, le lecteur doit rencontrer des difficultés à retrouver le lien, si lien il y a, entre un comparant et un comparé qui, lui, peut ne pas être explicité. Chez eux, le système métaphorique ou symbolique se construit sur le principe de *in absentia* et, par conséquent, comme le dit Alain Vaillant à propos de la poésie rimbaldienne, « non seulement une allusion est souvent isolée et le contexte n'offre donc aucun indice permettant un débat d'élucidation, mais encore il arrive que l'allusion elle-même soit si elliptique qu'elle n'est même pas repérable en tant que telle[561]. » L'examen du « style symbolique » permettra de mieux comprendre comment s'épaissit l'obscurité de la poésie moderne entre les années 1820 et 1830 avant d'atteindre ainsi son apogée

[560] C. Baudelaire, « Une charogne », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 32.
[561] A. Vaillant, *L'Art de la littérature. Romantisme et modernité*, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2016, p. 103.

à l'autre bout du siècle.

Leroux dit : le poème de Hugo développe une même idée sous vingt images différentes, un comparé sous autant de comparants que de vers. Ces métaphores filées vous conduisent trop loin de la première idée dont elles découlent tandis que « jamais vous ne trouverez dans un poète du Dix-Septième ou du Dix-Huitième siècle plus de deux comparaisons pour une même idée[562]. » Quoique l'affirmation paraisse un peu trop catégorique, la « profusion » — le mot est de Leroux — de la métaphore et du symbole caractérise cette nouvelle forme poétique, car c'est bien cette perplexité d'un lecteur de la poésie « du Dix-Septième ou du Dix-Huitième siècle » dont témoignent les critiques classiques comme Hoffman face à l'obscurité des métaphores filées du poète de « La Chauve-souris » et du « Cauchemar ». Seulement, Leroux ne vise pas ici à une critique de la poésie romantique ; il joue le rôle d'observateur plutôt neutre, voire favorable à l'« innovation » de ses contemporains qui ont au moins le mérite de « fécond[er] la langue, en nous familiarisant avec des métaphores nouvelles[563] ».

Un peu plus loin, il formule plus clairement en quoi consiste ce nouvel art poétique :

> Parler par symbole, allégoriser, voilà, à ce qu'il nous semble, la grande innovation, en fait de style, depuis cinquante ans. Nous serions presque tenté de ramener la question du Romantisme, quant au style poétique, à l'introduction dans la langue d'un trope, non pas nouveau, mais presque inusité pendant deux siècles[564].

Art de parler par symbole ou par allégorie, Leroux le nomme à bon droit le « symbolisme », théorie qu'il développera ultérieurement en s'appuyant sur la doctrine de Friedrich Creuzer, auteur de *La Symbolique et la Mythologie des peuples anciens*[565]. Or ce symbolisme de 1829, puisque faisant corps avec le romantisme en question, ne saurait évidemment se confondre avec celui que l'histoire littéraire nous apprend sous ce nom. On sait que Jean Moréas viendra, dans son fameux manifeste de

---

[562] P. Leroux, « Du style symbolique », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 333.
[563] *Ibid.*, p. 332.
[564] *Ibid.*
[565] Voir à ce sujet P. Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, José Corti, 1985, p. 42-43.

1886, enterrer non seulement le naturalisme en vigueur mais aussi le vieux romantisme devenu « poncif » et « lieu commun[566] ».

Cependant, il ne serait pas aisé, malgré tout, de distinguer ces deux symbolismes, que sont en réalité le romantisme et le symbolisme à proprement parler. La difficulté, ici, s'explique par deux raisons : en premier lieu, Leroux oppose ce qu'il appelle style symbolique, fondateur d'une nouvelle ère poétique, au « style technique » qui, élaboré au cours du siècle des Lumières, consiste à appliquer les savoirs scientifiques à la littérature. Le symbolisme de Leroux est donc le fruit d'une réaction au scientisme en littérature, « [c]ette innovation misérable et antipoétique [qui] ne pouvait avoir aucune suite[567]. » Cela étant, ce parcours ne diffère pas tellement de celui que le mouvement symboliste tel qu'on le connaît sous ce nom suivra à la fin du siècle : ce dernier s'est également animé, au moins en partie, en réaction au naturalisme qui venait réconcilier littérature et sciences. Ainsi les deux symbolismes partagent-ils une origine peu ou prou semblable.

En second lieu, et ceci est plus essentiel, ils ont en commun non seulement la genèse mais surtout, par conséquent, le projet ; Leroux entend par ce mot symbolisme, encore une fois, l'art de *faire entendre*, un art qui peut se définir comme celui de l'allusion. Cette théorie poétique du symbolisme avant la lettre préfigure celle des futurs poètes dignes de ce mot comme Mallarmé. « Impossible de ne pas être frappé […] de la présence d'une doctrine symboliste qui anticipe Baudelaire et Mallarmé[568] », avance David Owen Evans dans sa glose de l'article de Leroux[569].

En effet, l'auteur de « Crise de vers » ne dira pas autre chose dans l'absolu : « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se

---

[566] Pas plus que le romantisme « symboliste » de Leroux ne se confond avec ce romantisme de Moréas tout bêtement défini comme une école de la « déclamation » et de la « fausse sensibilité ». Voir Jean Moréas, « Le symbolisme », « Supplément littéraire » du *Figaro*, 11 septembre 1886.

[567] P. Leroux, « Du style symbolique », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 334.

[568] David Owen Evans, *Le Socialisme romantique. Pierre Leroux et ses contemporains* [1948], Archives Karéline, 2013, p. 136.

[569] Jean-Jacques Goblot infléchit ce point de vue qui tend facilement à faire de Leroux un porte-parole du romantisme mystique ou un précurseur du symbolisme. Voir J.-J. Goblot, *Pierre Leroux et ses premiers écrits (1824-1830)*, *op. cit.*, p. 29-30.

contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée[570]. » Pour Mallarmé comme pour Leroux, le symbolisme est avant tout un art de l'allusion, de la suggestion. Dans cette même optique, il n'est pas contraire à la vérité d'appeler, avec Bertrand Marchal, le symbolisme « un romantisme fin de siècle[571] ». Et inversement, cet article « capital » de Leroux mériterait d'être cité dans les manuels du symbolisme au même titre que dans ceux du romantisme, amenant ainsi à remettre en cause la frontière entre ces deux courants littéraires, non pour embrouiller la question mais afin de mieux envisager leurs continuités et ruptures.

Cette grande question, bien entendu, dépasse la portée de la présente étude. D'ailleurs, quoique très sensible aux néologismes — on lui doit entre autres le mot « socialisme[572] » — Leroux, pas plus que Mallarmé, ne revendique aucune étiquette mais se contente d'expliquer les causes et effets de cette révolution du style romantique ; il s'agit bien de la question de choses et non de celle de noms. La preuve en est que, dans la très grande souplesse de son vocabulaire — où le mot « métaphore » recouvre *grosso modo* à la fois ceux de « symbole » et d'« allégorie[573] » — Leroux appelle la « force intérieure » du style romantique « symbolisme », on l'a vu, mais aussi « allégorisme ».

---

[570] Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 2003, p. 210.

[571] B. Marchal, *Le Symbolisme*, Armand Colin, « Lettres Sup », 2011, p. 28. Seulement, Marchal désigne par ces appellations le lyrisme et la sensibilité qui marquent une certaine tendance de la poésie symboliste.

[572] C'est en 1834 que la *Revue Encyclopédique* (novembre-décembre 1833) publie un article de Leroux où paraît pour la première fois ce néologisme. Voir à ce sujet le résumé concis d'Édouard Dolléans, « IV. Inventeur du mot socialisme » dans sa préface d'Evans, *Le Socialisme romantique*, *op. cit.*, p. 25-27. Notons au passage que dans sa longue dissertation sur l'histoire de la querelle des Anciens et des Modernes « De la loi de continuité qui unit le dix-huitième siècle au dix-septième », publiée dans la *Revue encyclopédique* du mars 1832, Leroux emploie le mot « modernité » — seulement dix ans après que Balzac, alias Saint-Aubin, l'a inventé dans son roman *Le Centenaire*. Sous la plume de Leroux, le mot s'emploie en opposition à l'« antiquité », tout comme d'ailleurs chez ce dernier.

[573] Par exemple, Goethe, avant d'être lecteur du *Globe*, distingue clairement ces deux figures. Ses idées sur la poésie et celles de Leroux concordent cependant : le symbole est constitutif de toute poésie. Sur la notion goethéenne de symbole, voir Tzvetan Todorov, « Symbole et allégorie », *Théories du symbole*, Seuil, « Points Essais », 1977, p. 235-243.

Tout favorable qu'il paraisse à ce « style symbolique », dont la poésie hugolienne offre un bel échantillon, Leroux l'examine sous toutes les coutures et en déduit ce jugement ambivalent sur le génie du poète des *Orientales* :

> [C]ette force de représenter tout en emblèmes, exagérée jusqu'au point de ne pouvoir souffrir l'abstraction, est le trait caractéristique de la poésie de M. Hugo : il lui doit ses grandes beautés et ses défauts les plus saillants ; c'est par là qu'il s'élève quelquefois à des effets jusqu'ici inconnus, et c'est là aussi ce qui le fait tomber dans ce qu'on prendrait pour de misérables jeux de mots[574].

Le diagnostic ne diffère guère de celui de Hoffman qui, lui, éreintait la « pléthore de talent » dont fait preuve l'écriture hugolienne. Ces deux lecteurs de Hugo semblent donc s'entendre sur son usage poétique de l'« image » parlante, voire loquace. De cet examen détaillé du style hugolien, Leroux déduit ce principe général : l'allégorisme règne dans la pratique des poètes contemporains :

> Jamais le monde littéraire n'a compté plus de sectes différentes qu'aujourd'hui. Ces divergences de goût ne viendraient-elles pas en partie de ce que l'allégorisme rend nécessaire qu'on se familiarise avec le style des écoles diverses et de chaque poète en particulier[575] ?

Le paragraphe constate la situation actuelle des « sectes » littéraires qui, selon Leroux, n'ont jamais été aussi nombreuses. C'est l'allégorisme, ou le symbolisme, qui donne lieu à ces divergences de goût romantique ; dégagé de toute symbolique traditionnellement appropriée, cet art poétique est un nouveau dispositif figuratif qui permet au poète d'inventer sa propre langue ; une nouvelle façon de penser — et de dire — qui tend ainsi à diversifier infiniment le langage poétique.

Leroux constate par ailleurs : « Le poète procède par diffusion, et non par concentration[576]. » C'est le mouvement de diffusion qui détermine la poésie moderne. Cet article nous convainc, dès lors, de la difficulté que les lecteurs familiers de Racine auraient dû rencontrer, en 1830, face à l'écriture poétique de *leurs* contemporains

---

[574] P. Leroux, « Du style symbolique », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 336.
[575] *Ibid.*, p. 338.
[576] *Ibid.*, p. 337.

comme Hugo. Difficulté qui n'est sans doute pas si éloignée de celle que les lecteurs familiers de Hugo éprouvent aujourd'hui en lisant une Anne-Marie Albiach. Ainsi l'histoire de la poésie est-elle celle de l'obscurité, ou de l'« illisibilité », qui va grandissante d'un siècle l'autre.

Pour revenir au siècle où la poésie romantique fut la poésie « contemporaine », les lecteurs de Hugo avaient, à propos de cette question de l'obscurité, rarement entrepris une recherche aussi sérieuse et fructueuse que celle de Pierre Leroux. Son étude sur le « style symbolique » est sans doute l'une des plus éclairantes qui aient été écrites sur la poésie de Victor Hugo, voire sur la poésie moderne française. La plupart des défenseurs du classicisme au contraire se contentaient d'attribuer l'obscurité de la « nouvelle école » aux influences « néfastes » des littératures étrangères. Il n'y a pas lieu de revenir sur ce sujet dont j'ai discuté plus haut ; rappelons seulement que l'anglicisme et le germanisme exercent alors une influence certaine sur la formation de la langue et de la littérature françaises. Mais cette remarque ne suffit pas pour expliquer dans son ensemble la révolution littéraire et linguistique dans la première moitié du XIX^{e} siècle. Au contraire, ce serait embrouiller la question qu'insister trop sur ce point car cette « angoisse de l'influence », si je puis dire, est idéologiquement si favorable aux classiques, notamment royalistes, soucieux de préserver la très belle langue française, qu'elle n'assure pas l'objectivité de jugement. Dans ce débat littéraire hautement idéologique, la réflexion de Leroux s'impose *ipso facto* qui cherche à expliquer l'innovation romantique sur le plan purement stylistique — au moins apparemment[577] — et, donc, sans œillères.

« Le poète procède par diffusion, et non par concentration. » Cette phrase résume à elle seule l'essentiel de l'innovation romantique du langage poétique favorisant la prolifération des langues différentes ; désormais, les poètes se dispersent de tous côtés, chacun à la recherche d'une phrase qui n'est que la sienne, d'un idiome qui détermine son propre parler. Le romantisme est ainsi le nom d'un projet collectivement indivi-

[577] La modalisation oblige sans doute à distinguer dans la mesure où certains commentateurs remarquent que le symbolisme de Leroux trouve son origine dans le saint-simonisme qui commençait alors à le passionner. Je reviendrai sur ce point plus loin.

duel de « trouver du *nouveau* » (Baudelaire[578]), c'est-à-dire de « trouver une langue » (Rimbaud).

« Le poète procède par diffusion » ; à vrai dire, bien avant Leroux, les défenseurs du classicisme avaient plus ou moins constaté ce fait face à l'écriture poétique contemporaine ; ainsi Auger, dans son discours antiromantique, pouvait-il dire des jeunes adeptes de la nouvelle école : « Cependant ils n'ont point de symboles arrêtés […]. Comme ils n'ont ni dogme fixe, ni discipline établie, ni chef constitué, ils ne marchent pas tous de front, ni du même pas[579]. »

Il ne fait guère de doute que les romantiques « ne marchent pas tous de front, du même pas ». L'académicien a tort, cependant, dans l'induction qu'il tire de son constat ; la diversité ou la disparité des styles romantiques ne relève pas de l'absence de dogme ou de discipline. Le romantisme, qui se définit négativement — j'ai insisté sur ce point — par rapport au classicisme, a au contraire fait de cet esprit d'indépendance son dogme immuable. L'individualité du style, cette « catastrophe » pour la tradition des Belles-Lettres, n'est autre que le fruit de ce principe. Or, puisque les romantiques s'établissent sur le principe d'individualité, leur seul interdit est, justement, de marcher du même pas. Les académiciens et leurs innombrables sympathisants se trompent en cherchant à comprendre le romantisme sur le modèle de leur classicisme, c'est-à-dire d'un dogme qui place ses adeptes sous la « subordination[580] » — l'expression est d'André Gide — écrasant leurs individualités et uniformisant leurs écritures. C'est ainsi que les classiques ont voulu « dompter » le romantisme, selon l'expression toujours gidienne : un *isme* doit avoir un principe régulateur et unificateur (il est significatif que ce soit l'académicien Auger qui, dans son fameux discours de 1824, ait pour

[578] Ce n'est pas sans raison, d'ailleurs, que j'évoque ici le nom de Baudelaire car c'est lui qui a su élargir les possibilités de l'« allégorie », justement, à cette période transitoire où le romantisme allait céder la place au symbolisme, ou plutôt, où il allait prolonger sa survie sous ce nouveau nom.

[579] L.-S. Auger, « Discours sur le romantisme », *op. cit.*, p. 420-421.

[580] « La perfection classique implique, non point certes une suppression de l'individu (peu s'en faut que je ne dise : au contraire) mais la soumission de l'individu, sa subordination, et celle du mot dans la phrase, de la phrase dans la page, de la page dans l'œuvre. C'est la mise en évidence d'une hiérarchie. » (André Gide, « [Réponse à l'enquête sur le romantisme et le classicisme] », *Essais critiques*, éd. Pierre Masson, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 279.)

ainsi dire *dogmatisé* le mot « romantisme » en consacrant cette nouvelle appellation avec le suffixe *isme*, en lieu et place de l'adjectif substantivé « romantique »).

Le romantisme, nous ne pouvons le comprendre avec une telle idée fixe sur l'*isme*. Car si le romantisme est une école, il est une école sans uniforme. Quand Auger l'accuse de ne point avoir de « symboles arrêtés », il ignore que ses « symboles », toujours en devenir et chaque fois uniques, sont ceux qui refusent, justement, d'être « arrêtés ». C'est bien le parti pris de Charles Nodier de 1820 qui « se refusera désormais à voir le romantisme comme quelque chose d'arrivé, d'acquis […][581]. »

Rappelons que Kierkegaard reconnaît en l'allégorie romantique le principe de « mouvement ». Chateaubriand ne voit pas les choses différemment quand, quoique réfractaire aux allégories mythologiques, il apprécie l'aspect de « mouvement » que certaines d'entre elles représentent comme Naïade et Zéphyr : « [I]l y a dans les arbres, dans l'eau et dans l'air un mouvement et un bruit qui rappellent l'idée de la vie, et qui peuvent par conséquent fournir une allégorie comme le *mouvement* de l'âme[582]. »

Les romantiques en quête de ce « *mouvement* de l'âme » ne suivent pas l'étoile polaire mais scintillent eux-mêmes en étoiles filantes ; le classicisme s'allume dans son immobilité, le romantisme dans sa traînée. L'orbite de ce dernier n'est pas concentrique, mais elle est celle d'une pluie de météores. Dans cette perspective, se mettre au pas, s'appuyer sur un axiome d'ensemble, se mouler sur quelque canon universel, ce serait devenir imitateur et, pire encore, se faire un classicisme revu et corrigé.

La lecture des poètes romantiques comme Hugo et Baudelaire et des théoriciens du romantisme comme Leroux et Kierkegaard permet de comprendre la chose suivante : le romantisme a ranimé les représentations allégoriques ; mais ce qu'il y a de plus fondamental dans cette révolution est qu'elle a placé l'allégorie sous l'aspect d'un *perpétuel mouvement*. Représenter tel objet sous un nouveau jour, attribuer à tel être une nouvelle *figure*, ce serait déjà tourner une page de l'histoire de la poésie. Cependant, ce que Hugo confie à la chauve-souris et ce qu'incarne le cygne de Baudelaire

[581] Raymond Setbon, *Libertés d'une écriture critique, Charles Nodier*, Genève, Slatkine, 1979, p. 259.
[582] François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, éd. Maurice Regard, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 722.

perdront de leur éclat dès qu'ils seront « arrêtés », c'est-à-dire rebattus à force de répétition tout comme le sont devenues les grandes figures de la mythologie. On ne se baigne jamais deux fois dans la même allégorie. Étrange et inquiétante, l'allégorie romantique est *unique* dans tous les sens du mot[583] : il s'agit moins de repeindre la vieille fresque des dieux que de *perpétuer* ces travaux de rénovation, toujours en « état transitoire[584] », c'est-à-dire à jamais ouverts à de nouvelles lectures. Encore une fois, c'est bien cette pensée en mouvement et en renouvellement qui représente le mieux la pensée romantique.

2. Le « style symbolique » et la crise de la littérature

De ce renouvellement sans fin des expressions « symboliques » résulte, comme corollaire, ladite diversification des langages et des « sectes », à ce point que chaque poète parle le sien et fonde la sienne. Leroux n'en ignore pas les conséquences et c'est là, ce me semble, que son intervention dans le débat romantique mérite l'adjectif « capitale ». Lisons la conclusion de « Du style symbolique » :

> Surtout ne trouverait-on pas là une des causes principales de l'obscurité que l'on a reprochée successivement à tant d'écrivains, et des luttes terribles qu'il leur a fallu soutenir avant qu'on en vînt à rendre justice à leurs plus belles productions. Aussi, en Angleterre Woodsvorth [*sic*], en France les critiques de la nouvelle école poétique, en sont-ils venus à professer que le poète ne peut pas être compris de tout le monde, mais

[583] L'« unicité » de l'allégorie entre en relation étroite avec son « historicité », comme l'avance Jean-Nicolas Illouz à propos de l'allégorie baudelairienne : « À la différence du symbole, l'allégorie ne suppose plus cette confiance dans le langage qu'autorisait l'ancrage du symbole dans une ontologie ; dans l'allégorie, le signe, sans relève métaphysique, n'a plus d'autre signification qu'historique […]. » (Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, édition mise à jour, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2014, p. 159.)

[584] À la question « Pourquoi les poèmes nous parlent-ils dans une langue étrange ? », Christian Doumet répond ceci : « [L]'étrangeté est un état transitoire, intéressant justement parce qu'il crée une attente, un désir, l'espoir d'un accès ou l'avant-goût d'un rejet. Ainsi, le texte étrange se veut en transit entre deux états de réception ; nullement fixé, il est, plus qu'aucun autre, en devenir. » (Christian Doumet, *Faut-il comprendre la poésie ?*, Klincksieck, « 50 questions », 2004, p. 52.)

qu'il doit se faire son public, ses adeptes, ses fidèles, presque comme s'il écrivait dans une langue inconnue[585].

Écrit en 1829, le paragraphe n'a, depuis, jamais perdu de sa validité. Leroux prédit ici avec perspicacité comment l'« obscurité » de la poésie moderne transformera la relation que celle-ci entretient avec le public : les poètes modernes se différencient les uns des autres pour cultiver chacun sa propriété privée du langage. Ce morcellement territorial de la langue poétique contraint le lecteur à s'adapter à l'idiolecte de chacun d'eux — le style de Hugo, dit Leroux, ne ressemble pas plus à celui de Lamartine qu'à celui de Racine — car « le lecteur est entièrement à la merci du poète, dit Wordsworth dans sa préface des *Ballades lyriques*, pour ce qui est des images ou du style qu'il choisit d'associer à une passion […][586]. »

À propos du style symbolique de Leroux, certains rappellent que celui-ci, en cette fin des années 1820, sympathise avec les idées saint-simoniennes au point de faire de son journal *Le Globe* l'organe du saint-simonisme. Ainsi, Claude Millet met au clair le rapport entre le symbolisme de Leroux et cette nouvelle idéologie qui l'intéresse : « Ce n'est pas un hasard si c'est un saint-simonien — un utopiste du lien organique, de la circulation, du réseau — qui le premier théorise cette place neuve accordée dans l'écriture à la métaphore, ce langage du lien entre les choses, cette figure de l'unité du monde[587]. » Et Bruno Viard de lui emboîter le pas, disant : « Le saint-simonisme combattait en effet le dualisme catholique, en décrivant l'homme comme indissolublement sensation, sentiment et connaissance. La métaphore, donc, provoque un bonheur de sentiment, une émotion, en unissant la chair et l'esprit[588]. » Jean-Louis Caba-

---

[585] P. Leroux, « Du style symbolique », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 338.

[586] William Wordsworth, préface des *Ballades lyriques*, trad. Dominique Peyrache-Leborgne et Sophie Vige, nouvelle édition revue, José Corti, « Domaine romantique », 2012, p. 65. Il semble que Leroux présente ici ce poète anglais comme étant favorable à l'usage individuel de la langue poétique. Or, quoiqu'on ne voie pas auquel de ses écrits il fait référence, la lecture de cette magistrale préface, au moins, nous convainc du contraire : plutôt que la « diction poétique » et le « style noble » accessibles aux seuls lecteurs avertis, Wordsworth, précédant le poète de « Réponse à un acte d'accusation », se propose résolument d'adopter le « langage des hommes » puisque le poète a pour vocation de « chante[r] un chant auquel se joignent tous les êtres humains ». (*Ibid.*, p. 62.)

[587] C. Millet, *Le Romantisme*, *op. cit.*, p. 305.

[588] Bruno Viard, *Pierre Leroux penseur de l'humanité*, Cabris, Sulliver, 2009, p. 55-56.

nès et Guy Larroux semblent eux aussi exprimer une idée voisine quand ils notent : « L'analogie, les correspondances du moi et du monde, les harmonies lui seraient consubstantielles[589]. »

Ces rares commentateurs de l'article de Leroux, cependant, passent curieusement sous silence cette conclusion qui me paraît « capitale » en ce qu'elle dévoile une impasse mortelle, celle dans laquelle se fourvoie la poésie moderne et s'engouffre la poésie contemporaine : « [L]e poète ne peut pas être compris de tout le monde, mais […] doit se faire son public, ses adeptes, ses fidèles, presque comme s'il écrivait dans une langue inconnue. »

Poète, cet *étranger* qui parle une langue à part. « La poésie c'est Tahiti[590] », dit Hugues Marchal pour mesurer son territoire modeste et sa richesse à découvrir. Affirmation d'autant plus vraie que les habitants de Tahiti parlent un français… tahitien. Style symbolique, si ce langage poétique moderne promet l'indissoluble unité du moi et du monde, ce n'est qu'en quittant, dans un même mouvement, cet « espace public » (Habermas), ce vaste champ communicationnel où « se joignent tous les êtres humains » (Wordsworth). Discours à destination limitée ou récital pour les *happy few*, ce langage symbolique menace ainsi l'entente interpersonnelle à plus grande échelle — puisque c'est en parlant le « langage des hommes » qu'on se comprend — et la formation d'une association d'individus qu'elle rend possible. Fondateur du « lien entre les choses », il compromet les liens sociaux. Tout compte fait, ce n'est pas un hasard si le futur père du « socialisme » — mot qu'il invente en opposition à l'« individualisme » — semble craindre les retombées de ce qu'il baptise « style symbolique » : multiplication des idiolectes et segmentation du lectorat, donnant lieu à la dissolution, justement, de l'« unité du monde ».

Il est temps de récapituler les pensées poétiques de Pierre Leroux. L'importance de son article « Du style symbolique » tient à ce qu'il a théorisé l'usage métaphorique du langage comme le sceau de la modernité poétique, mais aussi et surtout à ce qu'il a

[589] Jean-Louis Cabanès et Guy Larroux, *Critique et Théorie littéraires en France (1800-2000)*, Belin, « Belin Sup-Lettres », 2005, p. 47.
[590] Hugues Marchal, « La poésie c'est Tahiti », *Le Monde des livres*, 25 mars 2010.

annoncé, bien avant Mallarmé, que ce langage symbolique entraînerait une « crise de la littérature[591] » ainsi qu'une mutation radicale de la relation communicationnelle entre poètes et lecteurs.

3. Symbolisme et nuagisme

La cause de cette individualisation du style romantique, et de l'obscurité qui en découle, tient moins au vain désir de se faire remarquer par les cliquetis de mots ou l'association des idées saugrenues qu'à l'exigence fondamentale d'exprimer la complexité du plus profond de son existence. C'est bien dans ce sens que Mme de Staël comprend le levain de cette révolution copernicienne du « symbole », qui bouleverse la relation établie entre l'homme et la nature :

> L'homme personnifiait la nature ; des nymphes habitaient les eaux, des hamadryades les forêts : mais la nature à son tour s'emparait de l'homme, et l'on eût dit qu'il ressemblait au torrent, à la foudre, au volcan, tant il agissait par une impulsion involontaire, et sans que la réflexion pût en rien altérer les motifs ni les suites de ses actions. Les Anciens avaient pour ainsi dire une âme corporelle, dont tous les mouvements étaient forts, directs et conséquents, il n'en est pas de même du cœur humain développé par le christianisme : les modernes ont puisé, dans le repentir chrétien, l'habitude de se replier continuellement sur eux-mêmes.
>
> Mais, pour manifester cette existence tout intérieure, il faut qu'une grande variété dans les faits présente sous toutes les formes les nuances infinies de ce qui se passe dans l'âme[592].

[591] Style symbolique, cette poétique de *faire entendre* présente un autre danger : celui de susciter de fausses interprétations, comme le remarque Jacques Dürrenmatt s'appuyant sur la critique stendhalienne du « style allusionnel » : « [L]'écrivain est ainsi constamment sous la menace d'une lecture abusive d'un discours qu'il ne contrôle plus vraiment, dans la mesure où, comme l'écrit Stendhal dans *Racine et Shakespeare*, "nous ne sommes jamais complètement sûrs que ceux à qui nous parlons comprennent absolument les mêmes combinaisons que nous sous les mêmes signes". » (Jacques Dürrenmatt, *Le Vertige du vague. Les romantiques face à l'ambiguïté*, Kimé, « Détours littéraires », 2001, p. 91.)

[592] Madame de Staël, *De l'Allemagne*, *op. cit.*, p. 271.

Les Anciens — les « pauvres sauvages », dit Fontenelle — avaient entrepris d'expliquer la nature et ses multiples phénomènes, faute de connaissances scientifiques, à l'image de l'être humain et de ses actions. Pères des dieux et déesses, ces païens vivaient dans un monde où la nature ressemble à l'homme, où elle se contemple dans l'homme.

Les Modernes — les chrétiens — renversent cette relation, prenant le comparant pour le comparé et *vice versa* ; maintenant, c'est l'homme qui ressemble à la nature, qui se contemple et se cherche dans mille spectacles qu'elle lui offre. Notons au passage que ces trois images de la nature que Mme de Staël choisit au hasard — « torrent », « foudre » et « volcan » — sont les images qui se caractérisent, là encore, par un *mouvement*, extérieur ou intérieur ; qu'elle considère ce mouvement comme expression de l'« impulsion involontaire » à laquelle nous sommes en proie ; en bref, qu'elle comprend à quel point la nature est *émotion*, à savoir mouvement vers l'extérieur, vers l'expression[593]. Se saisir et se réaliser au moyen de ce qui l'entoure, c'est justement ce que Leroux théorise comme art symbolique : « L'homme ne crée rien, en prenant le mot de création dans un sens absolu. Il n'a donc pas d'autre moyen de réaliser le produit de sa vie que de l'incarner dans ce qui existe déjà. De là il suit que le principe de l'art est le *symbole*[594]. »

Cette révolution, d'ailleurs, est tant copernicienne que rousseauiste. Mme de Staël le sait bien quand elle fait remarquer que dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse* les descriptions de la nature sont étroitement liées aux sentiments des personnages[595]. Nature comme « symbole » de l'âme humaine. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que Leroux trouve l'origine du « style symbolique » dans l'œuvre de Rousseau et surtout dans son

---

[593] Michel Collot dit à propos de la relation que le sujet lyrique entretient avec son dehors : « Sa vérité la plus intime, il ne peut donc la ressaisir par les voies de la réflexion et de l'introspection. C'est hors de soi qu'il peut la trouver. L'é-motion lyrique ne fait peut-être que prolonger ou rejouer ce mouvement qui constamment porte et déporte le sujet vers son dehors, et à travers lequel seul il peut ek-sister et s'ex-primer. » (Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », *La Matière-Émotion*, PUF, « Écriture », 1997, p. 32.)

[594] P. Leroux, « Aux artistes. De la poésie de notre époque », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 67. Cet article est repris et développé dans l'article « Art » d'*Encyclopédie nouvelle*, *op. cit.*, t. 2, p. 82-84.

[595] Madame de Staël, *De la littérature*, *op. cit.*, p. 355.

« étude solitaire et passionnée de la nature[596] ». Ainsi, pour mieux rendre « les nuances infinies de ce qui se passe dans l'âme », le poète a-t-il besoin d'autant de comparants qu'il convient d'aller chercher dans le monde extérieur ; d'autant d'objets — animés ou inanimés, un Cygne ou un Lac — dans lesquels mirer son propre moi[597].

Un petit détour s'impose ici pour approfondir la réflexion sur ce rapport essentiel de l'homme romantique à la nature : pourquoi les poètes courent-ils sur « les rives aux vagues désertes, sous les hautes futaies de la chênaie bruissante[598] » quand ils ont quelque chose à dire ? Ainsi s'interroge, en 1913, le poète russe Ossip Mandelstam dans un texte intitulé « De l'interlocuteur ». Il continue, non sans humour : « Les gens n'ont pas tort de taxer de fous ceux dont les propos s'adressent à la nature et aux objets inanimés, plutôt qu'à leurs frères bien vivants[599]. »

Cette remarque sur la singularité de l'adresse lyrique s'applique par excellence aux poètes romantiques, qui se plaisent à prendre pour témoin ou pour « interlocuteur » les choses de la nature. Lamartine, Hugo, Vigny, Musset… sont tous fous. Soit, mais on peut essayer d'expliquer cette « anormalité évidente » — l'expression est de Mandelstam — avec un peu plus de compréhension : la nature est une amie privilégiée des romantiques en tant qu'elle leur offre une source d'animisme ou refuge et asile — « Un asile d'un jour pour attendre la mort », dit Lamartine dans « Le Vallon » — mais surtout les « symboles » qui leur permettent de mieux ressaisir le moi, comme en témoigne ces fameux alexandrins, encore, de Lamartine : « Objets inanimés, avez-vous

---

[596] « L'étude solitaire et passionnée de la nature dans un philosophe moral [Rousseau] devait en effet produire presque nécessairement une association d'idées qui menait tout droit au *style symbolique* : car quand ce philosophe veut exprimer une pensée morale, voilà qu'une image physique s'offre en même temps à son esprit, donne un corps à son idée abstraite, en devient la formule et l'emblème. » (P. Leroux, « Du style symbolique », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 334.)

[597] À ce sujet, John Jackson explique brillamment l'origine de l'obscurité dans la poésie moderne : « [L]'affirmation de soi toujours plus singulière du sujet va entraîner, comme par corrolaire [*sic*], la singularité croissante de l'objet face auquel il se définit. À l'universelle idéalité de l'objet classique succède ainsi la spécificité, porteuse d'obscurité, d'un objet moderne qui tire sa raison d'être poétique d'appartenir précisément à la sphère idiosyncrasique des relations du moi. » (John E. Jackson, « Naissance et structure de l'obscurité dans la poésie moderne », *La Poésie et son autre. Essai sur la modernité*, José Corti, « En lisant en écrivant », 1998, p. 16.)

[598] Ossip Mandelstam, « De l'interlocuteur », *De la poésie*, trad. Mayelasveta, Gallimard, « Arcades », 1990, p. 58-59.

[599] *Ibid.*, p. 59.

donc une âme / Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ? » Chateaubriand disait que l'allégorie est un « mouvement de l'âme », et c'est bien l'âme de l'« homme », encore une fois, qui se cherche « à travers des forêts de symboles[600] ».

Question du symbole, donc. Qu'est-ce que le symbole ? L'étymologie dit : « objet coupé en deux (tesson) constituant un signe de reconnaissance […] » (*Le Grand Robert*). Le symbolisme des romantiques, ou, si je puis dire, le « symbolisme romantique » a pour corrélat le *moi*, qui cherche son autre « tesson » pour parfaire sa propre reconnaissance de soi. C'est bien dans cette perspective qu'il faut entendre le mot « symbolisme » en 1830. La recherche du moi romantique ne se poursuit qu'à travers ces « forêts de symboles », cette mer de nuages à laquelle se confronte le voyageur de Caspar David Friedrich, car qu'est-ce que le « nuage » si ce n'est un symbole de quelque chose ?

La recherche du moi, au reste, n'a pas de fin ; nul ne peut « parfaire » sa connaissance de soi. Chateaubriand le laisse entendre en disant que l'« immensité des mers […] semble nous donner une mesure confuse de la grandeur de notre âme [...][601]. » La nature sert de « mesure *confuse* » pour l'homme. Le poète est sommé de déchiffrer le message qu'il croit lire en elle. La même modalisation s'impose pour l'homme baudelairien dans sa traversée des « forêts de symboles » :

> La Nature est un temple où de vivants piliers
> Laissent parfois sortir de *confuses* paroles [...][602].

---

[600] En lisant la première strophe de « Correspondances » — « L'homme y passe à travers des forêts de symboles » —, comment ne pas penser à ce passage sur l'art symbolique que Leroux développe dans son article de 1831 : « C'est la montagne et la forêt changés [*sic*] en temple par l'homme, et reproduits [*sic*] par lui comme il lui convient de les reproduire. La forêt, la montagne, étaient des monuments de la nature : le temple, inspiré par elles, est un monument de l'homme. Et alors s'établit dans le monde une nouvelle harmonie : l'homme ne peut plus voir les colonnades des forêts et les autels des montagnes, sans que l'idée d'un temple à l'Éternel ne lui revienne en mémoire. C'est ainsi que le monde tout entier, en y comprenant l'*art*, qui en fait partie au même titre que les monuments naturels auxquels il s'ajoute, devient *symbolique*. Le symbole ! nous touchons ici au principe même de l'art. » (P. Leroux, « Aux artistes. De la poésie de notre époque », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 65.) Sur ce passage, voir également P. Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, *op. cit.*, p. 301.

[601] F.-R. de Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, *op. cit.*, p. 721.

[602] C. Baudelaire, « Correspondances », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 11. Je souligne.

Les paroles que la nature semble nous adresser sont dites *confuses* parce que son langage est celui des « choses muettes » (« Élévation »). Les poètes cherchent à y voir leur état d'âme qui est à jamais complexe, indéterminé et indéfinissable. C'est en ce sens que la nature est le « miroir » de l'homme, reflétant son insondabilité comme le dit Baudelaire dans un autre poème « L'Homme et la mer » :

> Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets :
> Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes ;
> Ô mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
> Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets[603] !

La profondeur des forêts comme l'immensité des mers ne nous permettent guère de nous saisir au plus profond de notre cœur. Dynamique et infinie, mesure et parole confuses, la nature creuse au contraire cette profondeur pour éterniser notre enquête de soi. Étant sans mesure, le moi romantique ne se saisit pas, ou ne se saisit que comme un « nuage » dont le contour n'est jamais défini, comme ces « nuages mouvants » chantés par Victor Hugo dans « Soleils couchants » :

> Oh ! regardez le ciel ! cent nuages mouvants,
> Amoncelés là-haut sous le souffle des vents,
> Groupent leurs formes inconnues [...][604].

Là aussi, c'est le *mouvement* qui est fondamental et fondateur ; c'est lui qui donne corps à un nuage et en fait une *figure*, une métaphore, un symbole de quelque chose d'autre. Le mot « souffle » est à prendre au sens d'*inspiration*, car qu'est-ce qui donne figure à cette masse aux contours imprécis, qu'est-ce qui permet de la « voir comme » quelque chose, si ce n'est l'imagination créatrice ? Imaginer, c'est « voir comme ». Wittgenstein développe une idée voisine dans *Recherches philosophiques* : « Ne faut-il pas de l'imagination pour entendre quelque chose comme une variation sur un thème déterminé[605] ? »

---

[603] D. Baudelaire, « L'Homme et la mer », *ibid.*, p. 19.
[604] V. Hugo, « Soleils couchants », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Poésie I », p. 649.
[605] Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, trad. F. Dastur, M. Élie, J-L. Gautero, D. Janicaud, É. Rigal, Gallimard, « Tel », 2004, p. 300.

Pour aller plus vite, le ciel est moins miroir que toile. Pour la regarder (« regardez le ciel ! »), il faut savoir imaginer, rêver, *se figurer*, car sur cette toile se profile seul ce que notre imagination croit y voir. Hugo nous en convainc dans la suite du poème :

> Puis voilà qu'on croit voir, dans le ciel balayé,
> Pendre un grand crocodile au dos large et rayé,
> Aux trois rangs de dents acérées ;
> […]
> Puis se dresse un palais ; puis l'air tremble, et tout fuit.
> L'édifice effrayant des nuages détruit
> S'écroule en ruines pressées ;
> Il jonche au loin le ciel, et ses cônes vermeils
> Pendent, la pointe en bas, sur nos têtes, pareils
> À des montagnes renversées[606].

Crocodile, palais, ruines et puis montagnes renversées. Ce qu'il y a de plus impressionnant dans cette étude de nuages, c'est moins chacune de ces figures qui se dessinent tour à tour sur fond de ciel — quoique le « crocodile pendu au ciel » soit une image remarquable — que la liberté gratuite et la dynamique fluide de leur métamorphose. Hubert Damisch, qui vient de nous quitter, remarque dans sa *Théorie de nuage* que les nuages fascinent les peintres modernes par leur mobilité davantage que par leur configuration. En cela, il rejoint Gaston Bachelard qui, dans *L'Air et les Songes*, n'a cessé d'insister sur la dynamique de l'imagination dont les nuages sont une matière[607].

C'est exactement pour la même raison, ajoutons-le, que les nuages ont fasciné le poète de « Soleil couchants ». Cette remarque de Damisch sur la métamorphose des nuages permet de mieux comprendre l'enjeu du poème hugolien : « [L]e déchiffrement des images partie par partie [doit] céder le pas à une interprétation attentive à leur devenir, à leur filiation continue […][608]. »

---

[606] V. Hugo, « Soleils couchants », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Poésie I », p. 650.

[607] Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement* [1943], José Corti, 1990. Voir notamment l'introduction « Imagination et mobilité » et le chapitre VIII « Les nuages ».

[608] Hubert Damisch, *La Théorie de nuage. Pour une histoire de la peinture*, Seuil, 1972, p. 33. Le goût des modernes pour le nuage, qui suscite « le désir de la liberté et d'une nature émancipée du gouvernement de l'homme », Damisch le rapproche très justement de l'attrait de la

Le nuage, comme l'« âme », est essentiellement une comparaison ; on aime le décrire sous forme d'autre chose que lui-même (en quoi il est *allégorique*, mais aussi et surtout *romantique* si tant est que « [l]es romantiques sont ceux qui, dans les arts, veulent autre chose que ce qui est[609] »). On voit le nuage *comme* ; il est un *être-comme*. La preuve en est que la langue japonaise a une quantité de mots pour dire le nuage dans ses multiples variations : pour n'en énumérer que quelques-uns, nuage en mouton, nuage en belette, nuage en sardine, nuage en maquereau, nuage en écaille, nuage en perle ou nuage en champignon… Et cependant, on n'en a jamais assez, car autant de nuages, autant de noms. Malgré ma profonde admiration pour l'excellent travail de Hubert Damisch, il faut dire ceci : le nuage, puisque mouvant, cherche moins une quelconque contrainte « théorique » que *des noms* qui accompagnent sa perpétuelle métamorphose.

Écrire, c'est « tendre le nuage, précieux, flottant sur l'intime gouffre de chaque pensée[610] », dit Mallarmé dans *Le Mystère dans les lettres*. Or il ne serait pas extravagant de rapprocher ici la dynamique des nuages en « filiation continue » de celle de l'écriture métaphorique, métaphores en série ou métaphores *filées*, qui marque — on l'a vu avec Leroux — le style symbolique. Rappelons que le symbolisme dont parle ce dernier consiste à développer « une même idée sous vingt formes différentes » comme Hugo le fait dans ces premières strophes de « Fantômes » :

> Hélas ! que j'en ai vu mourir de jeunes filles !
> C'est le destin. Il faut une proie au trépas.
> Il faut que l'herbe tombe au tranchant des faucilles ;
> Il faut que dans le bal les folâtres quadrilles
> Foulent des roses sous leurs pas.
>
> Il faut que l'eau s'épuise à courir les vallées ;
> Il faut que l'éclair brille, et brille peu d'instants ;

---

ruine, « où l'ordre bâti, constructif, se renonce à la façon dont l'ordre compositionnel paraît se défaire dans les nuées. » (*Ibid.*, p. 258.) Encore une fois, la remarque vaut pour ce poème de Hugo — grand admirateur des ruines — au cours duquel les nuages se métamorphosent en « ruines pressées ».

609 E. Ronteix, *Histoire du romantisme en France*, *op. cit.*, p. 18.

610 S. Mallarmé, *Le Mystère dans les lettres*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 2, p. 231.

Il faut qu'Avril jaloux brûle de ses gelées
Le beau pommier, trop fier de ses fleurs étoilées,
Neige odorante du printemps[611].

La mort d'une jeune fille, le poète chante ce thème sur six mélodies différentes scandées par l'anaphore : *Il faut que*. Inutile de s'arrêter sur chacune de ces images ; originaires d'une seule et même idée, elles — six variations sur un thème déterminé, dirait Wittgenstein — n'entraînent ici aucun développement sémantique. Mais s'impose plutôt le dynamisme de leur « filiation continue », qui va amplifier le sentiment de perte et de fatalité à mesure que retentit *il faut que* comme des coups de marteau sur un cercueil. Ces métaphores ne font sens que prises dans la dynamique sérielle de l'ensemble. « Le poète procède par diffusion, et non par concentration » ? Il nous est maintenant possible d'aller bien au-delà de cette thèse. Car, en poésie, la diffusion répétitive des images aboutit à une concentration cumulative de l'émotion comme si de petits nuages épars s'accumulaient pour se faire cumulus : la concentration procède d'une vaporisation. Les deux vont ensemble, comme le dit l'auteur de *Mon cœur mis à nu* : « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là[612]. »

Les métaphores romantiques procèdent de cette « logique cumulative, dit Hugues Marchal, [qui] culmine avec l'emploi d'images dans lesquelles une réalité sert à convoquer un autre référent[613]. » Développer ou *tendre* une idée sous vingt formes, cette opération poétique « cumulative » n'est pas sans évoquer, donc, la façon dont les nuages s'accumulent et se métamorphosent en des figures infiniment variées. Aimer les nuages, c'est aimer métamorphose et métaphore[614]. Il ne fait guère de doute, au terme de cet examen, que ce soit l'une des raisons pour lesquelles les romantiques ont tant rêvé ces « merveilleux nuages ».

---

[611] V. Hugo, « Fantômes », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Poésie I », p. 512.
[612] C. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 676.
[613] H. Marchal, « Introduction » dans son édition de *La Poésie*, Flammarion, « GF », 2007, p. 38-39.
[614] Il ne serait pas inutile de rappeler que le poète des *Odes et Ballades* insère le poème « Le Nuage » entre « La Chauve-souris » et « Le Cauchemar », entre ces deux poèmes éminemment allégoriques.

4. Portrait de l'artiste en nuage

Aimer les nuages, c'est aussi et avant tout aimer liberté et errance, comme nous en convainc la lecture de cette première pièce du *Spleen de Paris*, « L'Étranger ». Jean-Michel Maulpoix glose sur ce poème : « Amour du fugace et de l'insaisissable, autant dire amour de rien d'autre que du mouvement même et de ses plus légères concrétions [...][615]. » Le nuage se forme et se déforme dans un va-et-vient permanent entre diffusion et concentration. En cela, il incarne parfaitement la fameuse formule baudelairienne, que je viens de citer, sur la vaporisation et la centralisation du moi.

De plus, à propos de l'étranger baudelairien, on sait que celui-ci est un homme « énigmatique » et sans visage fixe, à qui échappent toutes les interrogations identitaires (Aimes-tu ta famille, tes amis, ta patrie, la beauté ou l'or ?). Rêveur de nuages, il est lui-même nuage, qui se refuse à toute définition ou délimitation. S'il fuit les questions posées par son interlocuteur-procureur, c'est moins par mystification ou par dissimulation que parce qu'il sait que la vraie question n'est pas là, qu'on ne saurait saisir la complexité mouvante de son identité avec ces interrogations d'une banalité affligeante, banalité somme toute « bourgeoise » qui vit du surplus de valeur (plus-value) et jamais de celui de « sens[616] ». Il n'y a pas moyen d'attraper le nuage. Ainsi, de sa patrie, il « ignore sous quelle latitude elle est située[617]. »

« N'obéissant qu'au tropisme des "nuages", dit Patrick Labarthe, il est l'homme

---

[615] Jean-Michel Maulpoix, « J'aime les nuages… », dans *Baudelaire : nouveaux chantiers*, textes réunis par Jean Delabroy et Yves Charnet, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1995, p. 188.

[616] À ce sujet, Georges Gusdorf note : « Il y a, dans l'homme et dans le monde, un surplus de sens qui échappe aux prises de la connaissance positive. Le savant du type courant ressemble à un individu qui se figurerait pouvoir parvenir à atteindre l'infini numérique en suivant la série des nombres à partir de un. Les sciences rigoureuses limitent par avance l'enjeu de leur recherche ; la démarche positiviste, contournant l'essentiel, ne livre que des combats limités en vue de succès limités. D'où le mépris des romantiques pour ces petits bourgeois de la connaissance, qui ne poseront jamais les vraies questions. » (G. Gusdorf, *Le Romantisme*, *op. cit.*, t. 2, p. 166.)

[617] C. Baudelaire, « L'Étranger », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 277.

de l'indéfini, hors filiation et apatride[618]. » L'étranger est un être sans visage ni patrie. Ce destin d'un déraciné n'est pas sans faire songer à celui d'un héros romantique allemand, Peter Schlemihl, l'homme qui a perdu son ombre, mais aussi à celui de son auteur Adelbert von Chamisso. En 1810, dans le château de Chaumont où s'installait Mme de Staël, Chamisso note ceci au cours du jeu de la conversation écrite qu'elle a inventé pour divertir les soirées :

> Ma patrie. Je suis français en Allemagne et allemand en France, catholique chez les protestants, protestant chez les catholiques, philosophe chez les gens religieux et cagot chez les gens sans préjugés ; homme du monde chez les savants, et pédant dans le monde, jacobin chez les aristocrates, et chez les démocrates un noble, un homme de l'Ancien Régime, etc. Je ne suis nulle part de mise, je suis partout étranger — je voudrais trop étreindre, tout m'échappe. Je suis malheureux…[619]

Né en 1781 au château de Boncourt en Champagne, le jeune Chamisso est bientôt contraint à émigrer avec sa famille pour échapper à la Révolution. L'ombre que Peter Schlemihl a vendue au diable peut se lire, dès lors, comme une allégorie de la patrie perdue de son auteur. Déchiré entre deux pays, deux cultures et deux mondes, l'écrivain, ainsi que son personnage double, est voué à une vie errante, à une vie dans l'*entre-deux*. D'où la confession pathétique — « je suis partout étranger » — et le sentiment de non-appartenance qui cultive l'esprit de contradiction comme celui dont témoignent les répliques de l'étranger baudelairien.

Que l'homme romantique se forge une identité errante et indécise, Charles Nodier le pousse jusqu'à la caricature, à ce début du XIX^e^ siècle, dans son ouvrage symboliquement intitulé *Moi-même*. Titre qui prédit quel sera le « sujet » de la littérature de ce siècle : « Oui, en effet, c'est de *moi* qu'il s'agira partout[620] », affirme-t-il au seuil du récit. Écrit entre 1799 et 1800, entre Besançon et Paris, entre ses 19 et 20 ans, ce ro-

---

[618] P. Labarthe, *Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire*, Gallimard, « Foliothèque », 2000, p. 64.
[619] Cité dans Peter Lahnstein, *Adelbert von Chamisso. Le Prussien de France*, trad. Nicole Casanova, Flammarion, « Grandes Biographies », 1987, p. 72.
[620] Charles Nodier, *Moi-même*, éd. Daniel Sangsue, José Corti, « Collection romantique », 1985, p. 46.

man « qui n'en est pas un », dit l'auteur, est un roman par excellence de l'*entre-deux*[621]. Et cette position intermédiaire et précaire s'incarne le mieux dans la personne du « je » narrateur. Dans le premier chapitre où il se présente lui-même, Nodier anticipe l'étranger baudelairien, qui se définit négativement par rapport aux questions qu'on lui pose pour savoir qui il est :

> Une jeune fille se lève dans la foule et demande si je suis beau ou laid ? Ni l'un ni l'autre.
>
> Un philosophe, si je suis athée ou catholique ? Ni l'un ni l'autre.
>
> Un politique, si je suis jacobin ou chouan ? Ni l'un ni l'autre[622].

Le jeune auteur de vingt ans passe outre à ces questions alternatives, questions qui forcent l'interrogé à choisir l'une ou l'autre épithète ou « étiquette » et, ce faisant, dispensent l'interrogateur de tout effort pour mieux comprendre l'autre. Ajoutons que dans les années 1820, Nodier, comme son ami Hugo, n'hésitera pas à compter parmi ces étiquettes celles de *classique* et de *romantique*[623] ; que son « école frénétique[624] » a été inventée pour justement prendre la position de « ni l'un ni l'autre », pour en finir avec la futile « logomachie » et surtout le système de pensée dualiste que celle-ci ne fait que renforcer.

> À propos de moi, j'avais dix-neuf ans passés quand j'ai écrit ceci. J'étais amoureux, sage, pédant, débauché, studieux, indolent, bizarre, inconstant, original, quand j'ai écrit ceci. […]
>
> Je suis bon par caractère, libertin par étourderie, paresseux par goût, amoureux par caprice, joueur par désœuvrement, malheureux par imagination, modeste par amour-propre, et je barbouille du papier quand je n'ai rien de mieux à faire[625].

Afin de s'émanciper de cette obligation contraignante, Nodier se jette dans une cascade d'adjectifs, dont l'abondance témoigne de la difficulté de se donner *une* iden-

---

[621] Voir à ce sujet l'introduction de Daniel Sangsue dans *ibid.* p. 13-14.
[622] *Ibid.*, p. 45.
[623] Sur la position de Nodier dans ce débat romantique, voir par exemple C. Nodier, « *Le Petit Pierre*, traduit de l'allemand de Spiess », *Annales de la littérature et des arts*, t. 2, 1820, p. 77-83.
[624] Voir à ce sujet A. Glinoer, *La Littérature frénétique*, PUF, « Les Littéraires », 2009, notamment le chapitre III « Une école frénétique ? ».
[625] C. Nodier, *Moi-même*, *op. cit.*, p. 45-46.

tité claire et nette. Manière de dire « mon nom est légion » ou, dans les mots d'Henri Michaux, « on n'est pas seul dans sa peau ». C'est ainsi que Nodier se présente et répond à ses trois questionneurs impatients de lui assigner une identité aisément repérable.

Encore peut-on se demander si accumuler des qualificatifs nous permet vraiment de nous approcher de la vérité qui peut se cacher au fond de nous-même. L'auteur de *Moi-même* ne le croit nullement. Il sait au contraire que cela ne sert qu'à « barbouiller du papier ». En effet, la pluralité du moi est telle que même la plus longue liste d'adjectifs ne saurait suffire pour la mettre en pleine lumière, de même que l'on n'aura jamais assez de mots pour dire le « nuage » dans toutes ses formes possibles. « Cette hybridité du moi, dit Claude Millet, maintient en son cœur le principe d'une altération indéfinie. Hétérogène, multiple, complexe, le moi est illimité et en devenir. D'où vient la multiplication des monstres, et des types protéiformes[626] […]. » Il en va de même, ajoutons-le, pour l'excès des « adjectifs » et des « comparants » dans la poésie romantique : le moi romantique réclame plus d'un adjectif, plus d'un comparant, pour se chercher — sinon pour se définir — lui-même. Nodier dit : « J'étais amoureux, sage, pédant, débauché, studieux, indolent, bizarre, inconstant, original, quand j'ai écrit ceci. » L'abondance disproportionnée des adjectifs dans cette phrase a en soi quelque chose de « monstrueux ». En ce qui concerne l'abus des adjectifs, on se rappelle que Musset la considérait, dans ses *Lettres de Dupuis et Cotonet*, comme *la* définition du romantisme : une manière de mieux affirmer que le romantisme est justement *indéfinissable*. Cette définition, la pléthore d'épithètes, n'est rien d'autre qu'un *alibi* de la définition du romantisme. La lecture des *Lettres de Dupuis et Cotonet* m'a ainsi permis de conclure que c'est en terme de variabilité du romantisme qu'il faut réexaminer l'abondance des adjectifs. Toutes choses égales, ce qu'un Chamisso et un Nodier entendent par l'excès des adjectifs dont ils s'affublent, c'est aussi la nature indéterminée de l'être romantique. Il nous est maintenant possible de repenser la difficulté de cerner la notion de romantisme : la variabilité du romantisme relève de la variabilité du moi.

[626] C. Millet, *Le Romantisme*, *op. cit.*, p. 117.

Au terme de la lecture du récit personnel de Nodier, on aura compris que le fabuleux destin de Chamisso ne fait pas de lui un cas particulier. Rappelons que son *Étrange Histoire de Peter Schlemihl* est publiée en 1813 ; année de la défaite de la Grande Armée lors de la bataille de Leipzig. Année tournante dans l'histoire de l'Europe, où « chaque puissance, dit Pierre Péju, chaque classe sociale, chaque individu est contraint d'imaginer à sa façon l'après-Napoléon ; mais chacun sait bien que *rien ne sera jamais plus comme avant*[627]. » Les générations de la Révolution et des guerres de l'Empire qui la suivent partagent ce sentiment de rupture : « sentiment de la fin d'un monde » qui, pour reprendre les mots de Joseph Aynard, « peut être le regret du passé aussi bien que l'anticipation fiévreuse de l'avenir [...][628]. » Avant-goût de l'avenir qui, d'ailleurs, peut à tout moment devenir amer dès lors que l'Histoire « tient mal sa promesse », comme le chante Joseph Delorme :

> Quand l'avenir pour moi n'a pas une espérance,
> Quand pour moi le passé n'a pas un souvenir,
> Où puisse, dans son vol qu'elle a peine à finir,
> Un instant se poser mon âme en défaillance ;
> […]
> Pourquoi ne pas mourir ? de ce monde trompeur
> Pourquoi ne pas sortir sans colère, et sans peur,
> Comme on laisse un ami qui tient mal sa promesse[629].

« Élevé au bruit des miracles de l'Empire » et « amoureux de la splendeur militaire[630] », Joseph Delorme, double de Sainte-Beuve, partage le même malheur que ses contemporains. « Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous[631] », ce théorème hugolien s'applique parfaitement aux vers beuviens d'une tonalité mélanco-

---

[627] Pierre Péju, « L'ombre et la vitesse », dans Adalbert von Chamisso, *Peter Schlemihl*, première version traduite par Hippolyte von Chamisso et revue par son frère Adalbert, José Corti, « Collection romantique », 1994, p. 30.
[628] Joseph Aynard, « Comment définir le romantisme ? », *Revue de littérature comparée*, 5e année, 1925, p. 650.
[629] Sainte-Beuve, « Sonnet (*Quand l'avenir pour moi…*) », *Vie, Poésie et Pensées de Joseph Delorme*, *op. cit.*, p. 68.
[630] Sainte-Beuve, « Vie de Joseph Delorme », *ibid.*, p. 40.
[631] V. Hugo, « Préface » des *Contemplations*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Poésie II », p. 249.

lique. En 1829, rien n'est plus banal et omniprésent que ce dégoût de la vie[632]. Le moi romantique, aussi singulier et original qu'il se veuille, ne peut qu'être collectif dans la mesure où le « mal du siècle » est une maladie collectivement singulière. Voilà ce qui permet de relativiser la notion de l'« unicité » dont s'enorgueillissent tant d'écrivains du XIX^e^ siècle.

En effet, il s'agit d'un véritable lieu commun pour cette première génération romantique : exprimer son angoisse ontologique, à la charnière de deux époques qui ne semblent pas tournées vers elle. Dès 1820, ces témoignages d'une âme égarée abondent en vers comme en prose[633]. Ils trouvent l'une de leurs meilleures expressions dans le fameux chapitre II de *La Confession d'un enfant du siècle*, où l'auteur s'exprime au nom des « fils de l'Empire et petits-fils de la Révolution » :

> Trois éléments partageaient donc la vie qui s'offrait alors aux jeunes gens : derrière eux un passé à jamais détruit, s'agitant encore sur ses ruines, avec tous les fossiles des siècles de l'absolutisme ; devant eux l'aurore d'un immense horizon, les premières clartés de l'avenir ; et entre ces deux mondes… quelque chose de semblable à l'Océan qui sépare le vieux continent de la jeune Amérique, je ne sais quoi de vague et de flottant, une mer houleuse et pleine de naufrages, traversée de temps en temps par quelque blanche voile lointaine ou par quelque navire soufflant une lourde vapeur ; le siècle présent, en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre et qui ressemble à tous deux à la fois, et où l'on ne sait, à chaque pas qu'on fait, si l'on marche sur une semence ou sur un débris[634].

À l'instar de Chateaubriand, Musset choisit lui aussi l'image de la « mer » pour y refléter l'état d'âme collectif d'une génération atteinte du « mal du siècle[635] ». Rien

---

[632] Ce n'est pas un hasard si la vision eschatologique connaît une certaine vogue dans les premières décennies du XIX^e^ siècle, qui ont vu, selon Marie-Antoinette Grunewald, la publication des œuvres ayant pour titre « Le dernier homme », et ce, sans compter l'article de 1831 de Nodier « De la fin prochaine du genre humain ». Voir sur ce point Marie-Antoinette Grunewald, « Charles Nodier et sa prévision de la fin du monde », in *Europe*, n^o^ 614-615, 1980, p. 54-59 ; Marta Sukiennicka, « Charles Nodier et la fin du genre humain », *Arts et Savoirs*, n^o^ 7, 2016, mis en ligne le 13 décembre 2016, http://journals.openedition.org/aes/929.

[633] Voir M. Milner et C. Pichois, *Histoire de la littérature française…*, *op. cit.*, p. 98.

[634] A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, *Œuvres complètes en prose*, *op. cit.*, p. 69.

[635] À ce propos, je renvoie à Pierre Barbéris, *Balzac et le mal du siècle. Contribution à une physionomie du monde moderne*, Genève, Slatkine, t. 1, 2002, chapitre I « Définitions et perspectives », p. 31-139. Henri Peyre se propose de relativiser le « mythe » du mal du siècle.

n'illustre mieux l'esprit romantique — l'expression « je ne sais quoi de vague et de flottant » n'en est-elle pas l'une des meilleures définitions ? — que cette inquiétude d'un naufragé ballotté entre le passé irrévocable et l'avenir incertain[636]. Inquiétude existentielle — mais aussi « métaphysique », comme le dit Sylvain Ledda, face à la mort de Dieu[637] — sur quoi Musset revient plus loin en ces termes concis : « Tout ce qui était n'est plus ; tout ce qui sera n'est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux[638]. »

Toujours en suspens dans l'*entre-deux*, l'homme romantique, *homo duplex*, répugne à l'alternative et fuit le tranchant. « Ni l'un ni l'autre » et « tous deux à la fois » deviennent ainsi ses refrains favoris. D'où vient sans doute qu'il est difficile de distinguer l'ironie du sérieux dans l'écriture romantique comme le dit Jean-Claude Fizaine à propos de *L'Âne mort* de Jules Janin : « *L'Âne mort* nous laissera toujours ignorer s'il est inspiré par la passion ou la parodie, et ne le sait pas lui-même. La littérature devient exhibition des secrets d'une conscience qui a perdu ses propres clefs[639]. » Cette duplicité ou cette hybridité, avant d'être personnalisée en tant que

---

Le mal du siècle est, selon lui, une maladie certes réservée à une génération donnée mais, au fond, qui récidive à chaque tournant de siècle : « La postérité a admis que le mal du siècle dont s'enorgueillirent ou se plaignirent les romantiques conservait l'importance d'un grand mythe ; et il est vraisemblable que chaque début de siècle nouveau se croira désormais affligé du même mal et arborera son inquiétude comme son privilège et son signe d'élection […]. » (H. Peyre, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, *op. cit.*, p. 108.) Cette théorie de la périodicité du mal du siècle permettrait sans doute de renforcer la filiation entre romantisme et surréalisme, comme l'a fait André Breton dans *Perspective cavalière*, dans la mesure où ils se sont développés chacun au début de leur siècle — l'un dans les années 1820 et l'autre dans les années 1920 — et surtout avec le même objectif de revendiquer une nouvelle conception du monde. Toutefois, les mêmes effets ne proviennent pas toujours des mêmes causes. Reste à comparer de près les deux « maux du siècle », dont il résulte ces deux grandes révolutions esthétiques des XIX^{e} et XX^{e} siècles : la signification historique des guerres napoléoniennes n'est pas identique, cela va sans dire, à celle de la première guerre mondiale, laquelle, à son tour, ne s'apparente guère à celle de l'écroulement du *World Trade Center* ou de l'explosion de centrales nucléaires de Fukushima. Bref, pour soutenir l'hypothèse de Peyre, reste à savoir si le mal du siècle de 1820 est vraiment le « même » que celui de 1920, voire que celui de 2020…

[636] Voir à ce sujet Pierre-Marc de Biasi, « Les figures de l'avenir dans le chapitre II de *La Confession d'un enfant du siècle* », *Littératures*, n^{o} 17, février 1975, p. 43-55.

[637] Voir la présentation de Sylvain Ledda dans son édition de *La Confession d'un enfant du siècle*, Flammarion, « GF », 2010, p. 7-9.

[638] A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, *Œuvres complètes en prose*, *op. cit.*, p. 78.

[639] Jean-Claude Fizaine, « Les Romantismes et la révolution de juillet », *Romantisme*,

signature du « moi » romantique, comme en témoigne la répétition « pour moi » dans les vers beuviens cités plus haut, est un symptôme générationnel et sociétal. Une *mode* tout court. « La mode est indécise », Balzac diagnostique ainsi dans son article de 1830 pour s'en prendre aux mœurs politiques, culturelles et littéraires de son temps :

> Or, notre grand défaut aujourd'hui est de n'être ni tout à fait anglais, ni tout à fait allemands, ni tout à fait italiens, ni tout à fait russes, et de n'être plus français. Nous n'avons pas de mœurs, si, par ce mot, il faut entendre des habitudes particulières à un peuple, une physionomie de nation. Nous tenons nos habits de la Révolution, nos bottes de l'Empire, nos voitures de l'Angleterre, notre cuisine de la Restauration. Tout est fait et tout reste à faire. […] Est-ce le lever ou le coucher du soleil ? Sont-ce les linceuls d'un mort ou les langes d'un nouveau-né ? L'an 1830 est-il un vieillard ou un adolescent[640] ?

Là encore, on voit se construire une dialectique du rien et du tout : ni X ni Y ni Z, donc à la fois X et Y et Z. Ces négations et affirmations partielles qui, d'ailleurs, sont les deux côtés de la même médaille, témoignent bien de « l'incertitude de nos usages, de nos modes et de nos opinions[641] ». Ces états d'âme tiennent moins à je ne sais quelle mentalité française qu'à la schizophrénie historique dans laquelle devaient sombrer ceux que Musset appelle « enfants du siècle », dont Balzac lui-même (le mal du siècle raconté par l'auteur de *La Confession* concerne mieux la génération d'un Balzac et d'un Vigny — adolescents de 15-17 ans quand Napoléon tomba — que celle de Musset, de dix ans leur cadet[642]).

---

n° 28-29, 1980, « Mille huit cent trente », p. 45.

[640] H. de Balzac, « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent », *Œuvres diverses*, *op. cit.*, t. 2, p. 745.

[641] *Ibid.*, p. 748.

[642] Voir P. Bénichou, *L'École du désenchantement*, *Romantisme français*, *op. cit.*, t. 2, p. 1634-1637. Milner et Pichois en revanche font peu de cas de l'âge biologique de Musset, dont la « précocité est telle que ses aînés le considèrent vite comme un égal. » (M. Milner et C. Pichois, *Histoire de la littérature française…*, *op. cit.*, p. 81.) Sur ce même sujet, Paolo Tortonese entreprend une critique de l'« historicisme » chez les romantiques mais aussi chez les historiens du romantisme : « Musset historicise tout, qu'il s'agisse de politique, de religion ou d'amour, mais nous ne devrions pas le suivre sur ce chemin, qui conduit à des contradictions insolubles. Mieux vaut accepter, comme l'un des traits distinctifs du romantisme, l'enchevêtrement d'aspirations vers le mieux et d'attractions vers le pire. Attribuer une raison au malheur de Werther, c'est peut-être méconnaître le sens de ce malheur, même si c'est lui qui nous suggère l'explication. » (P. Tortonese, « Musset, ou la déception », dans Pierre Bru-

« *La Confession* témoigne de l'incapacité pour toute une génération d'accéder à l'Histoire, de faire l'Histoire ou simplement de la vivre[643] », dit Frank Lestringant. L'unité de l'être, dès lors, se trouve réduite en charpie avec celle de l'Histoire. Flottant et incertain, errant et exilé, le sujet lyrique en question est avant tout le sujet historique. Analyser la problématique du moi romantique — le « moi fracturé », dans les mots d'Anne Ubersfeld[644] — dans toutes ses fluctuations et toutes ses incertitudes requiert non seulement des réflexions de nature purement poétique et stylistique[645] mais surtout, comme prémisse, une perspective historique sur ce profond clivage qui marque, au sein de la société européenne, l'ouverture de la modernité postrévolutionnaire. Le romantisme ne se saisit pas plus que l'homme romantique. Pas plus que le nuage. L'indéfinissabilité du romantisme, répétons-le, peut se révéler être le résultat d'une perpétuelle quête de soi poursuivie par ces écrivains, ceux qui ont dû passer les moments sensibles et fougueux de la jeunesse dans l'incertitude des premières décennies du XIX^e^ siècle, comme en témoigne Nodier en 1833 dans ses souvenirs de la Révolution :

> Quand on a passé sa jeunesse tout entière sous l'influence d'une doctrine passionnée et violente, il est du moins consolant de penser que cette aberration d'un cœur naturellement bienveillant était l'effet presque irrésistible des circonstances, et que les circonstances dans lesquelles le hasard l'a placé sont ordinairement plus fortes que l'homme[646].

---

nel et Michel Crouzet (éd.), *Alfred de Musset. Premières Poésies. Poésies nouvelles*, Mont-de-Marsan, Éditions, InterUniversitaires, 1995, p. 278.)

[643] Frank Lestringant, « Préface » dans son édition de *La Confession d'un enfant du siècle*, Libraire Générale Française, « Le Livre de Poche », 2003, p. 15.

[644] Voir à ce sujet Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, José Corti, 1974, p. 17-25.

[645] Sur ce point, je renvoie aux études réunies par Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, PUF, « Perspectives littéraires », 1996.

[646] C. Nodier, « Charlotte Corday. — Souvenirs de la Révolution », *Revue de Paris*, t. 55, 1833, p. 86. Ce texte est repris dans C. Nodier, *Souvenirs de la Révolution et de l'Empire*, Charpentier, t. 1, 1850. À ce sujet, Michel Delon remarque très justement : « La dispersion du moi et l'éparpillement de l'histoire, dans les souvenirs révolutionnaires de Nodier, cherchent confusément une nouvelle écriture autobiographique et historique que notre modernité n'a sans doute pas encore trouvée. » (Michel Delon, « Nodier et les mythes révolutionnaires », *Europe*, n^o^ 614-615, 1980, p. 42.)

QUATRIÈME PARTIE

Aux lendemains de la révolution de Juillet

Chapitre XI
Écrire le vrai

1. Pour ou contre le mot *propre*

Selon Kierkegaard, l'allégorie antique est repos, l'allégorie romantique mouvement. Cette dichotomie de « repos » et de « mouvement » peut être considérée, sur le plan sémantique, comme celle de « figé » et de « figuré » ou celle de « propre » et d'« imagé ». La représentation d'une femme portant une balance à la main ne présente aucune ambiguïté, aucune oscillation sémantique : on devine qu'elle symbolise la Justice, sachant que la balance constitue l'attribut, à savoir la *propriété* de la Justice ; elle est le sens *propre*, ou plutôt, le *mot propre* de la Justice. La relation est immédiate et on ne peut plus claire entre le mot et la chose. Tout se passe comme si le chat se retournait et vous regardait sitôt que vous l'appelez par son nom. On se souvient de cette fameuse satire de Boileau : « Je ne puis rien nommer, si ce n'est par son nom, / J'appelle un chat un chat, et Rollet un fripon[647]. »

C'est en faveur de cette « clarté », fleuron de la langue française, que les théoriciens de la rhétorique ont prôné depuis l'antiquité l'usage du mot propre et la propriété des expressions[648]. Quintilien note à ce propos : « La clarté dans les mots tient surtout à leur propriété […][649]. » Anti-*Lumières*, le romantisme l'est par excellence quand il s'insurge contre cette *clarté* aveuglante du style qui dissipe la *nuit* obscure de l'expression, donc de la pensée[650]. D'où l'« horreur du mot propre », déjà perceptible

[647] Nicolas Boileau, *Satires*, I, *Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 14.
[648] Grand lexicographe et auteur notamment du *Dictionnaire universel de la langue française* (1800), Pierre Boiste retrace une brève histoire de la notion de « clarté » chez les rhéteurs depuis Aristote jusqu'à ses contemporains en rappelant la valeur primordiale que ceux-ci ont accordée à cette qualité du style. Voir P.-C. Boiste, *Dictionnaire des belles-lettres*, *op. cit.*, t. 2, p. 70-84.
[649] Quintilien, *Institution oratoire*, trad. Jean Cousin, Les Belles Lettres, t. V, livre VIII, 1978, p. 54.
[650] À ce propos, Hugo dit dans *William Shakespeare* : « L'homme qui ne médite pas vit dans l'aveuglement. L'homme qui médite vit dans l'obscurité. Nous n'avons que le choix du noir. »

dans les premiers poèmes de Hugo et qui va s'accentuer pour devenir l'un des lieux communs chez les romantiques — au moins dans leur premier temps — comme le fait remarquer encore Hoffman :

> La dialectique de M. Hugo repose sur deux erreurs capitales ; il est facile de voir qu'il n'a pas une idée précise de l'abstraction, puisqu'il prend des vers pour une abstraction. L'autre erreur consiste à croire que toutes les expressions congénères ont la même valeur, et que les dérivés d'un mot ont le même sens que le mot primitif. Ces fausses idées sont communes à toute la secte, car ce que l'on rencontre le plus rarement chez les romantiques, c'est le *mot propre*[651].

Ou bien, toujours dans la première moitié des années 1820, l'auteur de la *Boutade sur l'imagination* s'attaque à la boursouflure du style romantique qui en vient à discréditer la propriété des expressions :

> Ton école aime tant les soufflés en discours,
> Qu'elle y presse les mots comme on fait des jus d'herbes,
> Ou les bourre de nitre et les y lance en gerbes,
> Si bien que l'on encourt un très-mauvais renom,
> En nommant aujourd'hui les choses par leur nom[652].

Ces témoignages antiromantiques peuvent paraître curieux et prêter à confusion. Boileau a pu dire « J'appelle un chat un chat » contre les mœurs parisiennes de son temps. L'« horreur du mot propre » est à l'origine moins romantique que classique. Pour en être convaincu, il suffit de rappeler que les romantiques s'inscrivent en faux contre la poétique néoclassique à la Delille et surtout sa fameuse « périphrase », qui est ici antonyme de « mot propre ». Dans la préface des *Études françaises et étrangères*, Émile Deschamps accuse ce falsificateur du vers racinien d'avoir « singulièrement appauvri la langue poétique, en croyant l'enrichir, parce qu'il nous donne toujours la périphrase à la place du mot propre[653]. » Pourquoi cette diatribe : « Il a changé nos

---

(Cité dans Annie Le Brun, « Le choix du noir », *Philosophie magazine*, hors-série n° 33, « Les anti-Lumières », printemps 2017, p. 7.)

[651] F.-B. Hoffman, « *Anciennes et nouvelles Odes* de M. V. Hugo », art. cit.

[652] Achille Guibourg, *Boutade sur l'imagination*, P. Mongie aîné, 1825, p. 5.

[653] É. Deschamps, *Études françaises et étrangères*, *op. cit.*, p. LVI.

louis d'or en gros sols, voilà tout[654]. » Rappelons au passage que Delille, pour éviter le mot « porc » dans sa traduction de Virgile, a peiné à inventer la circonlocution « animal qui s'engraisse de glands », quitte à rendre le texte inutilement obscur et redoubler le ridicule. Avec Delille, l'art de la périphrase, empreinte des réminiscences des grands auteurs classiques et académiques[655], a perdu, voire trahi l'une de ses vocations initiales : embellir la phrase. Gage de finesse hier, cette rhétorique n'est aujourd'hui plus que la machine à reproduire pompes et prétentions, d'où le retour au style simple et naïf, en deux mots, au « mot propre ».

Qui dit romantique dit non à la périphrase, ou en « écrase les spirales » comme le dira Hugo dans « Réponse à un acte d'accusation ». Prosateur, il s'y attarde plus longuement dans la préface de *Cromwell*, enfiellé contre l'école de Delille qui n'est en fait qu'un pâle ersatz du classicisme français. À propos de la poésie néoclassique, Hugo continue : « Cette muse, on le conçoit, est d'une bégueulerie rare. Accoutumée qu'elle est aux caresses de la périphrase, le mot propre, qui la rudoierait quelquefois, lui fait horreur. Il n'est point de sa dignité de parler naturellement. Elle *souligne* le vieux Corneille pour ses façons de dire crûment […][656]. » Baudelaire lui emboîte le pas, parlant de la poésie désastreusement néoclassique de Hégésippe Moreau : « Il nous ramène l'antique périphrase de Delille, vieille prétentieuse inutile, qui se pavane fort singulièrement au milieu des images dévergondées et crues de l'école de 1830[657]. »

---

654 *Ibid.*

655 La périphrase est une figure de rhétorique dont les académiciens se servent, hier comme aujourd'hui, pour garder leurs bienséances requises. Ces remarques de Paul Souday rejoignent la critique stendhalienne de la vanité de l'éloquence académique : « Une particularité de presque tous ces discours est l'abus des périphrases. À l'Académie, c'est une manie usuelle de ne nommer personne, et de ne désigner les gens que par énigmes ou allusions. Après quelques années, on ne sait plus du tout de qui il s'agit. Paul Valéry n'a fait que pousser à l'extrême cette tradition du lieu, en s'attachant à ne pas prononcer le nom de son illustre prédécesseur. Mais celui-là restera longtemps dans toutes les mémoires. Il est comique de prendre tant de peine pour en dissimuler tant d'autres qui, même écrits en toutes lettres, nous laisseraient une impression d'anonymat. Quel est le sens de cet usage ? C'est, sans doute, un petit jeu de société. Au bout de très peu de temps, l'orateur gagne presque à tous les coups. » (Paul Souday, *Les Romantiques à l'Académie*, Ernest Flammarion, 1928, p. XLI.)

656 V. Hugo, « Préface » de *Cromwell*, *Œuvres complètes*, *op. cit*., « Critique », p. 27.

657 C. Baudelaire, « Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains. VI. Hégésippe Moreau », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 2, p. 159.

Au reste, cette tendance ne s'arrête pas avec les partisans du romantisme. Ceux qui demeurent sceptiques sur la nouvelle école ne se cramponnent pas eux non plus à cet héritage classique, comme le confirme Désiré Nisard dans son article de 1829 sur Vigny : « Nos jeunes poètes se font honneur d'être revenus au naïf. Je les remercie, pour ma part, de nous avoir tirés des pompes de la périphrase[658]. » Le futur chef du parti des classiques n'en tarde pas moins à lancer des piques contre l'usage du « mot propre », usage de plus en plus courant et qui devient vite « systématique » chez les romantiques comme celui de la périphrase l'est chez les néoclassiques : « Mais ce naïf, retrouvé par eux, porte un peu la faute de son origine toute réactionnaire. C'est quelquefois du naïf d'opposition, systématique comme la périphrase[659]. »

En tout état de cause, les romantiques sont-ils pour ou contre le « mot propre » ? Le rapide survol des discours critiques à propos de cette « rhétorique sans rhétorique » permet de démêler une situation apparemment contradictoire. Pour répondre à cette question, il semble nécessaire de constater que la notion de « mot propre » s'oppose ici à deux figures de pensée différentes, dont il convient de distinguer *stricto sensu* l'usage, ou mieux, le *besoin* : celui de la « périphrase » et celui du « mot figuré ».

En amont de la longue histoire de la rhétorique, Quintilien plaidait pour l'usage du « mot propre » en tant que gage de clarté dans l'art oratoire. Encore est-il autorisé, l'auteur de l'*Institution oratoire* ajoute à la volée, à moins que le mot en question ne soit un mot vulgaire et dégoûtant qui « [est] au-dessous du sujet ou du rang[660] » de l'orateur. La périphrase s'impose dès l'origine au bénéfice des « bienséances », mot qui nous renvoie à l'un des codes de la poésie classique. Les grands auteurs du siècle de Louis XIV ont banni les mots choquants de leur écriture ainsi que le viol et le meurtre de la scène : la propriété des mœurs et la propriété des mots vont ensemble.

C'est en faveur de cette convention arrêtée que la poésie néoclassique récente s'échafaude sur la périphrase. Mais cette école de Delille va plus loin que les poètes du XVII^{e} siècle qu'elle prend pour modèles ; selon Hugo, le faux pas de Delille et de ses

---

[658] Désiré Nisard, « Poèmes, par M. le comte Alfred de Vigny », in *Essais sur l'école romantique*, Calmann Lévy, 1891, p. 48.
[659] *Ibid.*
[660] Quintilien, *Institution oratoire*, *op. cit.*, t. V, livre VIII, p. 54.

disciples consiste en ce que leur poésie, en abusant de l'effet édulcorant de la périphrase, est allée chercher volontiers les expressions basses et triviales à adoucir tandis que les grands auteurs classiques pensaient avant tout à les éviter. On lit dans la préface de *Cromwell* : « Cette muse, loin de repousser, comme la véritable école classique française, les trivialités et les bassesses de la vie, les recherche au contraire et les ramasse avidement. Le grotesque, évité comme mauvaise compagnie par la tragédie de Louis XIV, ne peut passer tranquille devant celle-ci. *Il faut qu'il soit décrit !* c'est-à-dire *anobli*[661]. » S'ouvrant tout beau aux trivialités et bassesses, le romantisme donne congé à la « périphrase », servante de la « bienséance » qu'il a enterrée dans le même mouvement. Embaumeurs du « grotesque », les néoclassiques n'avaient jamais bien compris cette autre qualité de la Nature redécouverte par l'esthétique moderne. Relevant des choses communes et basses, la périphrase nous amène à la mauvaise foi ou à la mauvaise transcendance. Au contraire, dès lors que la poésie moderne consiste dans l'union du beau et du laid, celui-ci doit être non plus orné de parures somptueusement forcées, mais rendu dans toute sa franchise ou sa brutalité à la Corneille comme le rappelle si justement Hugo ; pour reprendre les mots de Baudelaire, la périphrase cède aux « images dévergondées et crues » qui font la loi dans l'art poétique de 1830.

Alain Génetiot commente à juste titre la bienséance du Grand Siècle et son expiration à l'époque romantique : « La bienséance est peut-être surtout une affaire de langage, de déguisement honnête de réalités risquées, par politesse ou par prudence, en quoi les Romantiques, de la *Lettre à Lord*[***] de Vigny à la "Réponse à un acte d'accusation" de Hugo […], ne verront qu'hypocrisie et contrainte tyrannique[662]. »

De manière générale, pour mieux comprendre les portées de la querelle des classiques et des romantiques, il est indispensable de revisiter la querelle des Anciens et des Modernes, qui s'étend de la fin du XVII[e] siècle au début du XVIII[e], et de comparer ces deux guerres littéraires qui ont marqué chacune un grand moment dans l'histoire de la littérature française. Reste à étudier intégralement, dès lors, leurs

[661] V. Hugo, « Préface » de *Cromwell*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Critique », p. 27.
[662] Alain Génetiot, *La Classicisme*, PUF, « Quadrige », 2005, p. 307.

enjeux communs ainsi que leurs différences non moins nombreuses, mais le projet d'une telle ambition nécessite un important travail de recherches qui dépasse largement ma capacité.

Néanmoins, puisque la « bienséance » fournit l'un des arguments centraux à l'une et l'autre querelle — à cet égard, c'est décidément l'auteur du *Cid* qui se fait le précurseur des romantiques[663], soulevant le débat autour de ce credo classique dans les années 1630 — essayons pour un moment de reconstituer un dialogue imaginaire entre les voix de jadis et celles de naguère.

Parmi les débats qui ont animé la querelle des Anciens et des Modernes, celui qui s'est déroulé entre Mme Dacier et Houdar de La Motte moud toujours les grains de pensée, portant sur la question de la « traduction » et, par suite, de la beauté de la langue. À l'encontre de La Motte qui accorde plus d'importance au « sens » qu'au « son » de la langue, Mme Dacier défend que la beauté de la langue relève de son euphonie. La querelle entre ces deux traducteurs d'Homère peut se résumer *grosso modo* à un conflit entre le « son » et le « sens ». Partisane des Anciens et « sourcière » éprouvée — pour reprendre le concept de Jean-René Ladmiral[664] — Mme Dacier établie une échelle rigoureuse de la beauté musicale de la langue, où les mots grecs puis latins occupent les meilleures places ; ainsi le mot latin « *vacca* » est plus harmonieux et plus digne de poésie que le mot français « vache ». De même, il existe une hiérarchie esthétique entre les mots français : « Par exemple, dit Mme Dacier, le mot *Bouvier* est un mot rude qui n'entrera jamais ni en poésie, ni en musique. *Pasteur* est un mot doux et harmonieux qui y fera toujours un bel effet. Notre mot *vache* est rude et grossier, le mot *génisse* est doux et beau, et le mot grec δάμαλις encore plus doux et plus beau[665]. »

---

[663] Sur la réception de Corneille à l'époque romantique, voir *Corneille des romantiques*, textes réunis et présentés par Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006.

[664] Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction* [1979], Gallimard, « Tel », 1994.

[665] Madame Dacier, *Des causes de la corruption du goût*, Genève, Slatkine, 1970, p. 336 ; cité dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, éd. Anne-Marie Lecoq, Gallimard, « Folio classique », 2001, p. 509.

À cet « acte d'accusation », émis deux siècles auparavant mais loin d'être émoussé depuis, Hugo viendra répondre en douze syllabes : « Je fis fraterniser la vache et la génisse ». Mesurer l'écart entre les partis pris respectifs de Mme Dacier et de Hugo permet de mesurer la distance qui sépare la poésie classique de la poésie romantique et, d'observer qu'elle est parfois très mince entre ces deux Querelles. La preuve en est que ceux qui ont la mémoire plus ou moins longue voient dans l'une l'ennuyeuse répétition de l'autre[666].

Quoi qu'il en soit, la révolution hugolienne du langage poétique, voire littéraire, vise avant tout à transgresser la hiérarchie des genres établie à l'époque classique[667]. En fin de compte, Boileau n'a pas l'âme aussi « grossière » qu'il le croit lorsqu'il « appelle un chat un chat » ; le satirique du XVII^e^ siècle est plus timide que celui du XIX^e^ qui « nomme le cochon par son nom » (« Réponse à un acte d'accusation »), dans la mesure où le « chat » n'est pas aussi vulgaire que le « cochon » ou le fameux « porc » de Delille.

Outre qu'il est question de la grossièreté générale dans le geste de nommer les choses par leur nom quelle qu'elles soient, l'« horreur du mot propre » à l'époque classique fut largement l'horreur du mot *malpropre*. Dès lors, comment peut-elle se justifier à l'époque où la vache et la génisse font leur entrée fraternelle en poésie ? Le romantisme ne recule pas devant le mot propre parce qu'il sympathise avec le mot

---

[666] C'est la perspective que propose entre autres Auger, commençant son discours antiromantique par ces mots : « La querelle des anciens et des modernes était déjà engagée depuis longtemps… ». Émile Deschamps se montre de loin plus érudit dans sa réponse à ce dernier ; il tâche de rassembler toutes les querelles historiques — en majorité religieuses mais aussi celle entre Gluck et Piccinni — qui divisèrent la société européenne. Plein de courtoisie et d'ironie, ce porte-parole de *La Muse française* souligne par là la frivolité de l'actuelle « querelle des classiques et des romantiques », proposant ainsi un cessez-le-feu pour ne pas être dupe de l'Histoire qui se répète : « Après les guerres de la ligue et de la fronde, sont venues les querelles des jansénistes et des molinistes, auxquelles ont succédé beaucoup d'autres querelles jusqu'à la fameuse dispute des gluckistes et des piccinistes. Et, maintenant, des sanglantes factions qui ont déchiré la France depuis trente ans, et de nos dissensions récentes, il ne reste plus, j'espère, que des *classiques* et des *romantiques*, et une bonne animosité de part et d'autre. C'est décidément la haine à la mode. » (É. Deschamps, « La guerre en temps de paix », *La Muse française*, *op. cit.* t. 2, p. 264.)

[667] Voir à ce sujet G. Rosa, « Hugo et l'alexandrin de théâtre aux années 30 : une question secondaire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2000, n^o^ 52, p. 309-310.

malpropre ou impropre. Et, on l'aura compris, ce n'est pas au bénéfice de la « clarté » que les jeunes poètes du XIX^e^ siècle revendiquent la propriété des mots, mais c'est pour décrire la vie dans toute sa vérité, sans rien dissimuler ou embellir par quelques fleurs de rhétorique fanées.

La parole romantique cherche le « vrai » (à ne pas confondre avec la « vraisemblance », notion jumelle de la « bienséance »). Tout compte fait, le grotesque et l'horrible, le rire et le sang, tous ces goûts romantiques — que d'aucuns veulent dépravés, décadents ou sans goût — s'inscrivent en droite ligne de cette quête de la vérité humaine. Des antiromantiques comme Quatremère de Quincy et Théophile Foisset ont pu très justement dire, on l'a vu, que le romantique n'était que le « négatif » du classique. On ne saurait trop souligner le mot car le romantisme est un mouvement qui a pour but de redécouvrir ce versant « négatif » de la vie humaine, cette part de l'ombre que les codes classiques cachaient derrière les coulisses. Ce « gouffre » dévoilé, si je puis dire, complète notre compréhension de l'homme, quitte à aggraver profondément sa « dualité[668] » dont on sait qu'elle conditionne l'homme romantique.

Rien n'est beau que le vrai : le vrai seul est aimable. *La Muse française*, reprenant cet alexandrin de Boileau en exergue de son manifeste, se montre fidèle à cette grande injonction classique. Fidèle, mais à sa manière. Lorsqu'Alexandre Guiraud avance, à propos de ce précepte de Boileau, que « son goût pur et éprouvé […] a été souvent dénaturé depuis par ceux qui s'en prétendaient les légataires les plus rects[669] », il dit ce que c'est qu'être un héritier ; on a affaire à la « fidélité infidèle » dont parle Derrida. Pour être un héritier fidèle de ses ancêtres, il faut leur être infidèle

[668] Notons au passage que cette dualité, constitutive de la pensée romantique, est avant tout celle d'un homme religieux. Dans son article nécrologique de Byron, Hugo remarque qu'il existe deux écoles dans le romantisme chrétien, celle « divine » de Chateaubriand et celle « satanique » de Byron dont il se sent le plus proche : « L'une ressemble à Emmanuel, doux et fort, parcourant son royaume sur un char de foudre et de lumière ; l'autre est ce superbe Satan, qui entraîna tant d'étoiles dans sa chute lorsqu'il fut précipité du ciel. » (V. Hugo, « Sur *Georges Gordon*, Lord Byron », *La Muse française*, *op. cit.*, t. 2, p. 303.)

[669] A. Guiraud, « Nos doctrines », *ibid.*, p. 3.

d'une certaine manière, c'est-à-dire qu'il faut réinterpréter leurs mots et leurs pensées selon les temps et les mœurs qui ne cessent de changer d'un siècle à l'autre.

En effet, le « vrai » dans les représentations littéraires du XVII^e^ siècle n'est pas celui du XIX^e^ siècle. Longtemps subordonné aux règles de « vraisemblance », le « vrai » se délivre enfin de ces lois restrictives pour soigner l'apparence ou la *semblance* des choses. Le XIX^e^ siècle explore ses revers, « fouille et creuse le vrai tant qu'il peut[670] », comme le dira Flaubert. Décrire la vie dans toute sa vérité, c'est décrire jusqu'à son autre face : la mort. Cet « abîme » creusé au bord de notre existence que la tradition classique eut soin de cacher derrière le rideau de la parole. La parole romantique au contraire est une parole qui dévoile.

« *Il faut qu'il soit décrit !* c'est-à-dire *anobli*. » Hugo résume en ces termes succincts la devise de l'école de Delille. Or, ce temps-là est bien révolu où le verbe *décrire* fut un bon synonyme d'*anoblir*. Le romantisme viendra lui procurer une acception toute contraire, et le « c'est-à-dire » de Hugo n'aura de sens qu'ironique : le fameux « genre descriptif » fera horreur, on le sait, aux défenseurs du classicisme.

2. Relire *L'Âne mort et la femme guillotinée*

Anne Ubersfeld, annotant la condamnation hugolienne de la périphrase qu'on lit dans la préface de *Cromwell*, évoque les vers de Marie-Joseph Chénier :

> Un âne, sous les yeux de ce rimeur proscrit,
> Ne peut passer tranquille et sans être décrit[671].

À songer au sort de cet animal qui ne peut faire son entrée en poésie qu'endimanché par la plume, comment ne pas rappeler, par contrecoup, le roman de Jules Janin *L'Âne mort et la femme guillotinée*, ce roman noir qui présente horreur et dégoût de la vie dans toute leur crudité ?

---

[670] G. Flaubert, lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, *Correspondance*, *op. cit.*, t. 2, 1980, p. 30.
[671] Cité dans V. Hugo, *Œuvres complètes*, *op. cit*., « Critique », p. 722.

Bien que la bienséance comme la vraisemblance soient les règles qui s'appliquent, à l'origine, au genre théâtral, elles sont également respectées avec plus ou moins de vigueur — puisqu'elles reflètent les mœurs et l'esprit d'un temps — dans les autres formes littéraires[672]. Ainsi, l'œuvre romanesque d'un Hugo est accusée d'« accumuler les atrocités invraisemblables au-delà de la patience excessive des lecteurs de romans[673]. » En outre, on sait qu'au XIX^e^ siècle, le « réalisme », dont le souci va à l'encontre de ces pactes classiques, règne sur les romans comme sur les drames.

Souvent qualifié de « roman digressif » à la manière de *Jacques le fataliste* et de *Tristram Shandy*, *L'Âne mort* de Janin peut se considérer aussi comme une succession des « contes » — genre littéraire dont l'auteur est le maître — traversés par quelques personnages principaux, tant l'intrigue saute du coq à l'âne selon les chapitres.

Quoi qu'il en soit, le jeune Janin y lance un défi aux codes des belles lettres sur le plan romanesque. On connaît notamment la fin aussi grotesque que « réaliste » d'Henriette, très belle héroïne condamnée à la guillotine : au lendemain de l'enterrement, son corps sera volé par l'École de médecine. « On commence en églogue, on finit en cauchemar[674] », pour reprendre les mots de Pierre Barbéris.

À propos de cette œuvre romanesque, on connaît aussi la contribution de Balzac. Ayant trouvé le récit de son ami « paresseux[675] », Balzac se doit d'y ajouter un chapitre supplémentaire pour étoffer cette histoire composée de 29 chapitres. Dans son trentième chapitre intitulé « Le couteau à papier » qu'il publie dans *Le Voleur* du 5 février 1830 — chapitre qui avait alors pour titre « L'autopsie » — Balzac, tout en imitant le style de Janin, pousse au paroxysme le réalisme macabre de ce dernier. Voici

---

[672] Concernant la « vraisemblance » dans la littérature classique, Alain Génetiot fait remarquer que c'est moins les « formes » que les « genres » littéraires qui déterminent sa dose. Par exemple, la vraisemblance s'impose plus dans les genres comiques, où l'auteur dispose de toute liberté d'inventer des personnages conformément au goût du public, que dans les grands genres héroïques basés sur la vérité historique qui parfois heurte les règles de la vraisemblance : « Le critère réside donc moins dans le mode de représentation, mimétique ou diégétique, théâtre ou récit, que dans le niveau de dignité de celle-ci. » (A. Génetiot, *Le Classicisme*, *op. cit.*, p. 291.)

[673] « *Han d'Islande* », *Journal des théâtres*, 5 avril 1823.

[674] P. Barbéris, *Balzac et le mal du siècle. op. cit.*, t. 2, p. 914.

[675] Voir à ce sujet la préambule de Joseph-Marc Bailbé de son édition de Jules Janin, *L'Âne mort et la femme guillotinée*, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque romantique », 1973, p. 16-17.

la scène où les étudiants de l'École de médecine dissèquent le cadavre d'Henriette devant les yeux de son ami narrateur :

> — Vois-tu ? — Eh ! bien ? — Le poumon. — Le cœur. — Le plexus. — Le… Je ne me souviens de rien en fait de paroles ; mais je me souviendrai éternellement du spectacle qui s'offrit à mes regards. Un corps de femme généralement blanc comme la neige, livide par portions, tranché en quatre et ouvert comme un lièvre ; des morceaux de chair coupés, amoncelés au bas de la table à disséquer, et une femme, une vieille femme, assise sur une escabelle et mangeant tranquillement une tranche de jambon sur son pain, tout auprès de cette horrible scène[676].

Que le corps d'Henriette soit volé et *acheté* (appauvrie, elle était devenue prostituée) par l'École de médecine, cette idée excellemment grotesque que Janin s'est faite pour clore son récit a paru trop timide, cependant, aux yeux de Balzac ; ce serait passer à côté du filon que de s'en tenir là. Co-auteur ou réécrivain de *L'Âne mort*, Balzac se propose au contraire d'exploiter ce filon jusqu'à le tarir : il exhume le corps d'Henriette et le dissèque et le décortique jusqu'aux tissus et organes. En effet, il utilise cette femme guillotinée comme cobaye afin de faire preuve de son propre intérêt pour l'« anatomie pathologique » — l'une des sciences les plus modernes alors fondée par Bichat — dont il appliquera la méthode à son écriture romanesque. En outre, le corps « tranché » d'Henriette fait allègrement écho à la « tranche » du jambon pour évoquer la nécrophagie. Ainsi, cette scène de l'autopsie inventée par Balzac permet-elle de pousser plus loin l'humour noir de son ami Janin. En tout état de cause, la *description* n'a pas ici le moindre souci d'*anoblir* la mort comme chez les auteurs classiques ou néoclassiques : elle la viole et l'accomplit.

« — Le poumon. — Le cœur. — Le plexus. — Le… » À côté des jeunes nécrophiles appliqués qui fouillent et creusent, dirait Flaubert, le corps d'Henriette pour lui redonner la mort encore plus indigne, le narrateur renonce à transcrire leurs exclamations qu'il entend sans les écouter. Tout se passe comme si la langue était dépassée et interdite par la violence du spectacle qui se déroule devant ses yeux à une vitesse vertigineuse : « Je ne me souviens de rien en fait de paroles ; mais je me souviendrai

[676] H. de Balzac, « Le couteau à papier », *ibid.*, p. 153.

éternellement du spectacle qui s'offrit à mes regards. » Témoignage qui rappelle paradoxalement ces vers que l'auteur de l'*Art poétique* put écrire à l'instar d'Horace :

> Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose :
> Les yeux en le voyant saisiraient mieux la chose.
> Mais il est des objets que l'Art judicieux
> Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux[677].

Le rôle de la parole dans le théâtre classique consiste à raconter les faits et les événements qui sont moins « vraisemblables » que vrais et dont, par suite, la représentation directe choquerait le public ; les écrivains classiques pouvaient recourir à la parole et à sa fonction descriptive afin d'intégrer dans leur création littéraire — théâtre, roman ou poésie — tout ce qui ne répond pas aux lois de la vraisemblance et de la bienséance. Ici, la parole romanesque de Balzac entretient un tout autre rapport avec la violence de la vérité.

Face au spectacle de l'autopsie d'autant plus choquant que le sujet est son amante, le narrateur balzacien, ne pouvant retenir les paroles échangées entre les jeunes bourreaux, s'efforce de décrire leurs « actions ». Ce qui ajoute à la frayeur que lui donne la « vue » du corps d'Henriette découpé, morcelé, ramassé, puis jeté comme si le boucher dépeçait le cochon. Cette narration illustre bien la supériorité de la vue sur l'oreille, de l'image sur le mot, l'action sur le récit, prenant ainsi la mesure de la violence de la scène. La vue choque davantage que l'oreille : cette vérité aussi vieille que le monde, vérité qu'on trouve dans le vers de Boileau, un classique l'entend comme une loi interdisant les représentations des violences et cruautés ; un romantique au contraire s'en autorise pour souiller la scène de sang. Dans le théâtre romantique, l'ennuyeuse tirade — « ce qu'il a de plus *anti-romantique* dans le système de Racine[678] » selon Stendhal

---

[677] N. Boileau, *Art poétique*, III, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 170.

[678] Stendhal, *Racine et Shakespeare* [1825], *op. cit.*, p. 471. Chez Stendhal, cette haine de la « tirade » se rapproche de celle, non moins féroce, de l'« éloquence académique ». L'une et l'autre, pompeuses et creuses, manquent de « naturel ». *Le Globe* lui emboîte le pas dans l'article publié le 1 janvier 1825 et où l'usage de la tirade dans la pièce contemporaine est mise en cause : la tirade, qui « doit transformer une représentation théâtrale en une froide séance académique », n'est bonne que pour ceux qui tiennent à garder la noblesse du genre théâtral, à empêcher sa révolution démocratique : « Et si, las du style soutenu, quelque audacieux élève la voix pour demander moins d'apprêt et plus de mouvement, aussitôt, avec un geste dédaigneux

— va céder la place, sinon en entier, aux scènes plus spectaculaires et mouvementés de meurtre et de duel. La dramaturgie du classicisme s'offre à l'« oreille », celle du romantisme à la « vue », l'une comme l'autre pour mieux toucher le spectateur de *son* temps. D'une époque à l'autre, du Démon prohibiteur au Démon affirmateur, pour reprendre la distinction baudelairienne dans « Assommons les pauvres ! », le renversement esthétique s'accomplit. En effet, le récit ou la « description » romantique a pour fonction non de minimiser mais de maximiser l'horreur des événements.

Toutefois, aussi sanglante qu'elle soit, l'horreur de la scène inventée par Balzac n'est pas seulement d'ordre visuel. Elle tient aussi à la façon magnifiquement impassible dont ces étudiants de l'École de médecine traitent le corps d'Henriette. Se jetant sur le cadavre à dépecer comme les vautours sur la bête mourante, ils sont d'un caractère inaccessible à tout sentiment de pitié dont fait preuve le narrateur, toujours sur le mode caricatural, affolé du spectacle du corps de son amante réduit en « morceaux de chair » :

> — L'horreur m'a vaincu ! m'écriai-je. Quoi ! ces entrailles froides et sillonnées par vos scalpels ; quoi ! ces morceaux de chairs dans ce panier, cette peau pendante… tout cela était Henriette hier à trois heures et demie… ; elle vivait, elle pensait, elle souffrait.
>
> Ces studieux jeunes gens me regardèrent comme un insensé.
>
> — Oui, elle vivait, elle pensait, elle souffrait à quatre heures cinq minutes, reprit le grand jeune homme, malgré la décapitation. C'est, ainsi que je vous le disais, un fait dont j'ai la conviction, et qu'il ne sera pas difficile de prouver, lorsque l'autopsie des personnes exécutées se fera en présence de gens instruits et de bonne foi. Je pense, moi, que la mort par décapitation arrive, comme dans l'asphyxie, par l'invasion du sang noir dans le système vasculaire. Or, vous venez de voir que, d'après l'état des organes du cerveau, rien ne peut empêcher que cette fille n'ait pensé pendant une, deux, trois, quatre, cinq minutes, que sais-je, après la séparation de la tête du reste du corps. J'oserai même prétendre que le corps n'a pas été mort *hic et nunc*…[679]

Le passage présente tour à tour deux sortes d'horreur, celle d'abord qui choque l'œil et puis celle qui travaille l'esprit. « Ces entrailles froides », « ces morceaux de

---

et un regard de supériorité, on le renvoie au mélodrame […]. » (O., « De la tirade », *Le Globe*, 1 janvier 1825.)

[679] H. de Balzac, « Le couteau à papier », J. Janin, *L'Âne mort et la femme guillotinée*, *op. cit.*, p. 154.

chairs dans ce panier » et « cette peau pendante »… ces trois descriptions détaillées du corps dépecé obligent le lecteur, la répétition des adjectifs démonstratifs aidant, à assister au spectacle de l'autopsie le plus pénible à voir. Ces horreur et dégoût vont ensuite faire place à autant de pathos lorsque le je-narrateur rappelle que « ces » débris de chair faisaient partie, hier encore, de sa chère Henriette. « Elle vivait, elle pensait, elle souffrait » ; les trois lamentations aussi succinctes que déchirantes poussées par le narrateur font cruellement écho aux trois descriptions précédentes des parties corporelles de la même Henriette (ces entrailles, ces morceaux de chair, cette peau...).

« Tout cela était Henriette hier à trois heures et demie… » Cette affreuse désolation, le narrateur la puise dans la scène infernale qui se déroule devant ses yeux, mais aussi le mystère de la vie et de la mort, ce grand mystère auquel nous avons accès à la vue ou au toucher du corps refroidi de qui vient de s'éteindre. Cet éternel « pourquoi » auquel la mort sans cesse nous fait faire face se heurte, cependant, à l'incompréhension totale de ces étudiants en médecine qui regardent le narrateur désolé « comme un insensé ». Le dictionnaire médical ne connaît pas le mot de condoléances ; le grotesque et l'horrible dans la réplique de ce « grand jeune homme » réside, en effet, moins dans l'image de la décapitée vivante qu'il laisse imaginer que dans la parfaite impassibilité avec laquelle il « atteste » la mort d'Henriette, à la manière du mécanicien qui explique avec soin la cause de la panne de voiture à son possesseur. Si les images du corps dépecé que le narrateur détaille sont visiblement choquantes, ne l'est pas moins — du point de vue moral — cette « attestation de mort » que le jeune médecin lui délivre avec une exactitude scientifique et ponctuelle. « Rien ne peut empêcher, dit-il, que cette fille n'ait pensé pendant une, deux, trois, quatre, cinq minutes ». Qui peut accepter qu'on rende compte de la mort de son amie sur un tel ton ? Ce diagnostic d'autopsie, prolongeant l'agonie d'Henriette et par là même la torture du narrateur, est moralement inacceptable.

Pour ces futurs médecins, on l'aura compris, la mort n'est pas une affaire de morale ou de mystère mais un phénomène, un « fait » parfaitement vérifiable en termes scientifiques et biologiques, un champ d'où est exclu tout autre discours moral ou religieux. Autrement dit, la mort est une mécanique, un ensemble de rouages dont il

s'agit de saisir le ressort. On n'y assiste plus, on l'*étudie*. Ce dialogue ajouté par Balzac à la fin du récit montre à quel point le progrès scientifique et industriel de ces dernières décennies a pu changer, dans le même mouvement, la conception qu'on avait de la mort :

> — Que diraient les classiques et les Grecs qui avaient tant de respect pour les morts !...
> — Ils n'auraient jamais trouvé la machine à vapeur, la circulation du sang, le fluide nerveux, etc[680].

L'invention de nouvelles technologies comme la machine à vapeur et l'approfondissement des connaissances scientifiques comme la découverte du système nerveux concourent à développer la civilisation et à mettre en doute les croyances d'hier. Le changement de la société ainsi opéré a pour corollaire celui de la littérature. Les Modernes — ceux qu'entend un Fontenelle et non une Mme de Staël — n'envisagent pas la « mort », question jadis religieuse, de la même manière que les Anciens qui, respectueux, ne la représentèrent qu'en filigrane. Dans cette société matérialiste et impie, et où « le blasphème est ridicule comme tout le reste » parce que « c'est encore une croyance[681] », précisera Janin peu après la publication de *L'Âne mort*, la mort ne mène plus le deuil mais fait l'objet d'un intérêt tout profane, elle est ce de quoi tirer « profit » au maximum comme en témoignent non seulement la scène précitée de l'autopsie mais surtout le tableau des frais de l'exécution d'Henriette que Janin affiche dans le dernier chapitre du roman : 50 francs pour « placement et déplacement de la guillotine », 2 francs pour « avoir fait aiguiser le couteau à neuf, et réparations amicales », etc. Avant même qu'il ne finisse l'enterrement de sa bien-aimée, le narrateur se voit chargé de ces frais dont la note est dressée « comme une note

[680] *Ibid.*, p. 155.
[681] J. Janin, *La Confession*, *ibid.*, p. 186. Il est loisible d'entendre dans cette confession datée 1830 l'écho de celle que Baudelaire consignera, quelques décennies plus tard, dans les pages de *Fusées* : « De la religion, je crois inutile d'en parler et d'en chercher les restes, puisque se donner la peine de nier Dieu est le seul scandale, en pareilles matières. » (C. Baudelaire, *Fusées*, XV, *Œuvres complètes*, *op. cit.* t. 1, p. 666.)

d'épicier ou de marchande de modes[682] » et, qui plus est, artificiellement majorée de trois francs.

[682] J. Janin, *L'Âne mort et la femme guillotinée*, *op. cit.*, p. 147.

Chapitre XII
Trois lectures de Chatterton

1. Épicier et journaliste : ennemis des romantiques de 1830

À propos de *L'Âne mort*, Pierre Barbéris dit : « Ce romantisme grimaçant […] est celui d'une génération qui refuse d'être dupe[683]. » En effet, pour mieux comprendre la mutation qui s'opère dans le thème et la représentation des œuvres littéraires de cette période, il faut prendre en considération la montée de l'anticléricalisme qui se révèle notamment après 1830[684]. Avec l'avènement de la monarchie de Juillet et la nouvelle Charte qu'elle ratifie, le catholicisme passera de « la religion de l'État » à la religion « professée par la majorité des Français ». *L'Âne mort et la femme guillotinée* de Jules Janin, ce roman publié à la veille des Trois Glorieuses et revu et augmenté par son ami Balzac préfigure, sur le mode de la caricature, le renouvellement des valeurs traditionnelles sollicité entre autres par cette « sortie du religieux » — selon les mots de Marcel Gauchet[685] — vers une société libérale et bourgeoise jusqu'ici inconnue, vers une nouvelle religion universelle que Balzac, encore, nomme avec perspicacité la « religion épicéenne[686] ».

Dans son texte publié en 1830, ce dernier entreprend, sous forme de réflexion physiologique, un véritable éloge de l'« épicier ». Notion, et surtout façon d'être, qu'on oppose à celles d'« artiste » dès la Restauration[687], l'épicier est placé sous la

---

[683] P. Barbéris, *Balzac et le mal du siècle*, *op. cit.*, t. 2, p. 915.

[684] Voir à ce sujet Maurice Agulhon, « 1830 dans l'histoire du XIX^{ème} siècle français », *Romantisme*, n^{o} 28-29, 1980, « Mille huit cent trente », p. 18-19 ; Bertrand Goujon, *Monarchies postrévolutionnaires 1814-1848*, Seuil, 2012, p. 310-316.

[685] Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Gallimard, « Folio Essais », 1985.

[686] H. de Balzac, « L'épicier », *Nouvelles et Contes*, éd. Isabelle Tournier, Gallimard, « Quarto », t. 1, 2005, p. 493. Ce texte non signé a paru dans *La Silhouette* du 22 avril 1830, soit deux mois seulement après qu'il a publié le chapitre supplémentaire de *L'Âne mort*. Dix ans plus tard, Balzac reprendra le texte et le publiera, sous une forme remaniée, en tête de la première livraison des *Français peints par eux-mêmes* du 25 avril 1839.

[687] « À la notion d'*artiste*, s'oppose sous la Restauration, celle de *bourgeois*, la tête de Turc,

plume de Balzac au-dessus de l'Humanité : « Je laisse aller, dit-il, un mort, un évêque, un roi, sans leur ôter mon chapeau ; mais je salue toujours avec respect un épicier[688] […]. » Quinze ans plus tard, le jeune Baudelaire emboîte le pas à son écrivain aîné : « L'épicier est une grande chose, un homme céleste qu'il faut respecter, *homo bonæ voluntatis*[689] *!* »

Dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*, Balzac assure à nouveaux frais que le XIX^e^ siècle sera « épicéen » ou ne sera pas. Appuyé sur l'approche comparative de la vie animale et de la vie humaine, de la nature et de la culture — approche qui lui inspire l'idée même de son univers romanesque — Balzac scelle la foi en ce nouveau dieu de la marchandise qui va jusqu'à détrôner la noblesse : « Si quelques savants n'admettent pas encore que l'Animalité se transborde dans l'Humanité, l'épicier devient certainement pair de France, et le noble descend parfois au dernier rang cial[690]. » Cependant, la comparaison qu'il établit entre « Animalité » et « épicier » rend équivoque son éloge dans la mesure où elle fait considérer l'« épicier » comme un intrus barbare dans la civilisation humaine. Tout comme dans ses remarques sur les « mots à la mode », le compliment et l'encouragement se doublent ici du sarcasme — et il en va de même, je reviendrai sur ce point, dans la glorification baudelairienne de l'épicier-bourgeois.

Ce qui différencie Baudelaire de Balzac est que, chez ce dernier, la croyance en l'épicier n'exclut pas la croyance religieuse proprement dite ; quelques pages plus loin dans l'avant-propos de *La Comédie humaine*, ce disciple de Bonald se déclare, exactement comme le faisaient les royalistes sous la Restauration, défenseur de « deux principes jumeaux », « deux Vérités éternelles[691] » : catholicisme et monarchie.

[…] des rapins, des mystificateurs, des faiseurs de charges. À la veille de 1830, l'*épicier* supplante le *bourgeois* dans le jargon des ateliers. Le mot et la *chose* connaîtront alors pendant quarante ans une redoutable célébrité […]. » (R. Chollet, *Balzac journaliste. op. cit.*, p. 198.)

[688] H. de Balzac, « L'épicier », *Nouvelles et Contes*, *op. cit.*, p. 492.

[689] C. Baudelaire, « Le musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 2, p. 414.

[690] H. de Balzac, « Avant-propos », *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1976, p. 9.

[691] *Ibid.*, p. 13.

Et pourtant, le développement économique et social que verra cette classe moyenne au cours de la première moitié du XIX[e] siècle viendra barrer le chemin de tel polythéisme. En 1835, Alfred de Vigny illustre, à travers la misère et la déception de son héros romantique Chatterton, à quel point le principe du mercantilisme fait irruption dans les domaines artistique et intellectuel.

L'auteur de *Chatterton*, pour mettre en avant le sujet de la pièce, établit d'entrée de jeu le dialogue entre John Bell, le parvenu arrogant, et le Quaker qui, lui, représente « l'évangéliste d'une société sans Dieu[692] ». Vigny fait prononcer à ce dernier, dont il se fait porte-parole, ces anathèmes contre la Société qui ne s'intéresse qu'à ce qui rapporte :

> Et je suis sûr que dans ton cœur tu regrettes plus le ressort de fer que le ressort de chair et de sang : va, ton cœur est d'acier comme tes mécaniques. — La Société deviendra comme ton cœur, elle aura pour dieu un lingot d'or et pour Souverain-Pontife un usurier juif[693].

C'est donc la voix de la conscience religieuse, incarnée en la personne du Quaker, qui témoigne ici de la dégradation des valeurs morales, désormais déterminées par le productivisme capitaliste dont John Bell chante les louanges. Si la scène se passe à Londres, ce n'est pas pour rendre hommage au pays de Shakespeare, dont Vigny est le traducteur passionné, mais au pays de la machine à vapeur et de Jeremy Bentham, inventeur du mot « utilitaire » qui constitue l'enjeu de la création de *Chatterton*. Ainsi le spectateur assiste-t-il à la confrontation inévitable du Dieu chrétien avec ce nouveau dieu nommé par Balzac « épicéen » et par Baudelaire le « dieu de l'Utile ».

On sait que dans un grand nombre des publications de cette époque, la « préface » se veut un espace complètement autonome et indépendant, qu'il soit le lieu de manifeste ou d'autodérision, voire d'autonégation[694], quitte à faire du « corps » éponyme du

---

[692] Pierre Flottes, *La Pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny*, Les Belles-Lettres, 1927, p. 137.

[693] Alfred de Vigny, *Chatterton*, acte I, scène II, *Œuvres complètes*, éd. François Germain et André Jarry, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1986, p. 767.

[694] Sur la diversité des usages de la préface romantique, je renvoie aux études réunies autour du sujet « Préfaces et manifestes du XIX[e] siècle » dans *Revue des Sciences Humaines*, n[o] 295, 3/2009. L'article de José-Luis Diaz, entre autres, offre une perspective générale sur les mul-

livre une espèce de postface plus ou moins longue (l'auteur des *Jeunes-France* va jusqu'à rêver de « mettre la préface et la table côte à côte[695] »). Or, contrairement à cette coutume ou « mode », *Chatterton* de Vigny est une œuvre parfaitement en symbiose avec sa préface, intitulée « Dernière nuit de travail », qui exerce, en ce sens, ses fonctions traditionnelles. Dans ce texte d'une grande importance, qui rime en partie avec la préface de *Mademoiselle de Maupin* publié un an avant, le lecteur trouvera que le sujet de cette pièce est suffisamment expliqué : « J'ai voulu montrer, dit Vigny, l'homme spiritualiste étouffé par une société matérialiste, où le calculateur avare exploite sans pitié l'intelligence et le travail[696]. » La lecture de la préface s'impose dès lors pour mieux comprendre les enjeux de cette création théâtrale.

Vigny accuse ici la société d'après Juillet qui, hostile aux activités intellectuelles, ne demande à ses membres que l'habileté et l'utilité. Les écrivains ne font pas exception ; selon la définition de l'auteur, l'« Homme de lettres » signifie l'écrivain le moins noble car le plus adapté aux exigences de la société : « Il écrit les affaires comme la littérature, et rédige la littérature comme les affaires[697]. » En deux mots, c'est un *homme d'affaires*. Homme littéraire et homme économique, homme de lettres et homme de chiffres, c'est évidemment le « journalisme » qui favorise le mieux leur identification même si Vigny n'affiche pas le mot dans la clarté d'une affirmation discursive.

En effet, comment entendre son réquisitoire contre l'adultère de la littérature et du capital sans rappeler ces mots que l'auteur d'*Illusions perdues* fait proférer au journaliste Félicien Vernou :

> Mais nous sommes des marchands de phrases, et nous vivons de notre commerce. Quand vous voudrez faire une grande et belle œuvre, un livre enfin, vous pourrez y jeter vos pensées, votre âme, vous y attacher, le défendre ; mais des articles lus aujourd'hui, oubliés demain, ça ne vaut à mes yeux que ce qu'on les paye[698].

---

tiples fonctions de la préface dans les œuvres des années 1830. J.-L. Diaz, « Préfaces 1830 : entre aversion, principe de plaisir et *happening* », *ibid.*, p. 37-54.

695 T. Gautier, « Préface » des *Jeunes-France*, *Romans, Contes et Nouvelles*, *op. cit.*, p. 13.

696 A. de Vigny, « Dernière nuit de travail », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 759.

697 *Ibid.*, p. 751.

698 H. de Balzac, *Illusions perdues*, *La Comédie humaine*, *op. cit.*, t. 5, 1977, p. 458.

Cette consécration de l'écrivain par rapport au journaliste, du livre par rapport au journal, de la littérature par rapport à la paralittérature ou sous-littérature, serait cependant à remettre en cause dès lors que la ligne de démarcation entre ces deux statuts, entre ces deux écrits, s'estompe justement dans ce champ littéraire des années 1830[699]. Inventant ou généralisant des genres littéraires comme roman-feuilleton et poème en prose, la presse apportera une profonde mutation à la nature même des productions littéraires ainsi qu'à l'organisation de la vie des écrivains[700]. Et, ces transformations littéraires par l'élargissement de la sphère d'influence de la presse, personne les ne connaît, il faut le dire, mieux que Balzac, et notamment le Balzac d'*Illusions perdues*.

Le journalisme convertit ainsi le travail intellectuel en travail manuel, l'œuvre en manœuvre, l'écrivain en employé dont le salaire se détermine selon le taux de change entre franc et colonne. « Vous aurez […] trois francs par colonne, et vous en écrirez une par jour, trente par mois qui vous produiront quatre-vingt-dix francs […][701]. » C'est par cette feuille de calcul qu'Étienne Lousteau apprend à Lucien de Rubempré la véritable déontologie du métier de journaliste et ses *normes* au double sens du terme.

Le développement de la presse sous la monarchie de Juillet, développement symbolisé par la fondation de *La Presse* d'Émile de Girardin[702], ferait de la littérature

[699] Marie-Ève Thérenty atteste à juste titre que même si l'histoire se passe sous la Restauration, c'est bien le journalisme sous la monarchie de Juillet que Balzac vise dans *Illusions perdues*. Marie-Ève Thérenty, « Quand le roman [se] fait l'article. Le palimpseste du journal dans *Illusions perdues* », in *Illusions perdues*, actes réunis par André Guyaux et José-Luis Diaz, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 239. Sur la relation que Balzac entretient la presse, voir notamment l'étude de Roland Chollet, *Balzac journaliste*, *op. cit.* ; pour s'en faire une idée générale, voir la présentation de Marie-Ève Thérenty dans son édition de *Balzac journaliste. Articles et chroniques*, Flammarion, « GF », 2014, p. 7-40.

[700] Voir A. Vaillant, *L'Histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 310-315 et notamment ces remarques importantes sur la réorganisation de la vie littéraire dans les milieux médiatiques : « Tous les groupes un peu structurés et influents d'auteurs sont en fait formés par les milieux d'écrivains-journalistes : c'est pourquoi toutes les tentatives pour constituer des groupes littéraires sur le modèle du Cénacle romantique de Victor Hugo — comme l'ont essayé les "petits romantiques" au sein de la bohème — sont vouées à l'échec, parce que l'initiative littéraire ne leur appartient plus et que, d'ailleurs, les meilleurs de ces candidats à la marginalité artistique sont immanquablement happés par la presse. » (*Ibid.*, p. 313.)

[701] H. de Balzac, *Illusions perdues*, *La Comédie humaine*, *op. cit.*, t. 5, p. 382.

[702] Voir M.-È. Thérenty et A. Vaillant, *1836 : l'an I de l'ère médiatique. Étude littéraire et*

qui, hier, se jugeait à sa qualité esthétique et spirituelle un produit à valeur quantifiable et commerciale au point de ne différer en rien du pain et de la chaussure. Vigny remarque très justement : « Les beaux vers, il faut dire le mot, sont une marchandise ». La seule différence, ajoute-t-il sans tarder, est que cette marchandise-ci « ne plaît pas au commun des hommes[703]. » Le journalisme est ce lieu par excellence de la « *capitalisation de l'esprit*[704] », pour reprendre l'expression de Georg Lukàcs dans sa lecture marxiste d'*Illusions perdues*. Dans cette optique, l'« aliénation[705] » dans la société d'après 1830 — et dont le Poète, naturellement, est la première victime — ne procède pas de la *séparation* du travail intellectuel et du travail manuel comme le dit Marx, mais de leur inexorable *assimilation* qu'encourage le monde médiatique asservi par le régime capitaliste. Le Poète se résigne quand il pose la plume et devient ouvrier, quand il quitte le travail intellectuel pour s'engager dans le travail physique. Soit, mais il y a pire ; sa véritable mort arrive quand il devient ouvrier *en poète* :

> Il [le Poète] peut, s'il a de la force, se faire soldat et passer sa vie sous les armes ; une vie agitée, grossière, où l'activité physique *tuera* l'activité morale. Il peut, s'il en a la patience, se condamner aux travaux du chiffre, où le calcul *tuera* l'illusion. Il peut encore, si son cœur ne se soulève pas trop violemment, courber et amoindrir sa pensée, et cesser de chanter pour écrire. Il peut être Homme de lettres, ou mieux encore ; si la philosophie vient à son aide, et s'il peut se dompter, il deviendra utile et grand Écrivain ; mais à la longue, le jugement aura *tué* l'imagination, et avec elle, hélas ! le vrai Poème qu'elle portait dans son sein[706].

Ce passage de la « Dernière nuit de travail », où la référence au service militaire renvoie à la vie de l'écrivain, résume à lui seul, de manière plus générale, le destin auquel la société bourgeoise force le poète romantique. Le verbe *tuer*, mis en italique à trois reprises, annonce ici le suicide de Chatterton et celui de la Poésie comme aboutissement de l'« activité morale », comme le dit Vigny dans l'esquisse de sa créa-

---

historique du journal La Presse d'Émile de Girardin, Nouveau Monde Éditions, 2001.

[703] A. de Vigny, « Dernière nuit de travail », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 757.

[704] Georg Lukàcs, *Balzac et le réalisme français* [1967], trad. Paul Laveau, La Découverte, 1999, p. 50.

[705] À ce sujet voir aussi A. Vaillant, *La Crise de la littérature*, *op. cit.*, p. 55-74.

[706] A. de Vigny, « Dernière nuit de travail », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 754.

tion théâtrale : « Ce serait un suicide que d'écrire des choses vulgaires[707]. »

2. Temps de réflexion, temps de pause

« Nous sommes des marchands de phrases, et nous vivons de notre commerce. » Ce constat dont les journalistes du roman balzacien font leur devise est, en effet, à généraliser. Désormais, il doit être appliqué à quiconque veut vivre de sa plume[708], écrivain ou journaliste, termes qu'on finit par lier d'un trait d'union. Il ne faut pas se tromper sur le métier de l'écrivain-journaliste, il est marchand de « phrases » et non de « pensées » ; c'est cette injonction de la Société matérialiste qui tourmente Chatterton, cet aristocrate de la pensée. Tiré de ses rêveries soudain par les coups de l'horloge, il s'efforce de travailler en vain :

> L'heure t'avertit ; assieds-toi, et travaille, malheureux ! Tu perds ton temps en réfléchissant ; tu n'as qu'une réflexion à faire, c'est que tu es un pauvre. — Entends-tu bien ? un pauvre !
>
> Chaque minute de recueillement est un vol que tu fais ; c'est une minute stérile. — Il s'agit bien de l'idée, grand Dieu ! ce qui rapporte, c'est le mot. Il y a tel mot qui peut aller jusqu'à un schelling ; la pensée n'a pas cours sur la place[709].

Tout en opposant une fin de non-recevoir à l'écriture comme « travail », Chatterton cherche à s'imposer le même rythme de « travail » et surtout la même philosophie qu'un Félicien Vernou : ce n'est pas avec des idées qu'on écrit, c'est avec des mots. Ce qui détermine la « valeur » d'une production littéraire n'est plus la profondeur de la pensée philosophique ou de la beauté esthétique avec lesquelles elle s'est faite, mais tout simplement, l'a-t-on vu plus haut, le nombre de colonnes et de pages stipulé dans le contrat de librairie. « Il s'agit bien de l'idée, grand Dieu ! ce qui rapporte, c'est le

---

[707] A. de Vigny, « Esquisses concernant *Chatterton* », *ibid.*, p. 839.

[708] Marie-Ève Thérenty montre, s'appuyant sur le recensement des contrats de librairie des années 1830, que l'« écrivain vivant de sa plume » constitue un mythe qui ne s'applique en réalité qu'à une poignée de privilégiés. M.-È. Thérenty, *Mosaïques*, *op. cit.*, p. 24-39.

[709] A. de Vigny, *Chatterton*, acte III, scène I, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 792-793.

mot », tel est le dilemme vécu par l'homme romantique de 1830, dilemme le mieux illustré par cette ligne où le *dire* de Chatterton entre en flagrante contradiction avec son *faire* : « Oh ! dégradation ! oh ! honteux travail ! *(Il écrit.)*[710] »

Devant ce carrefour décisif et sans retour, il est sommé de choisir sa Muse ou sa Minerve. Il veut devenir un Poète là où l'on attend un Homme de lettres. La désillusion des héros romantiques comme Chatterton et Lucien de Rubempré relève de ce décalage entre la valeur spirituelle que la République des lettres avait traditionnellement reconnue dans l'Art et la valeur marchande à laquelle tient beaucoup cette nouvelle Société d'après Juillet. Pour aller plus vite, c'est désormais la valeur-travail qui l'emporte.

D'où le double souci presque obsessionnel pour le « travail » et le « temps », souci largement partagé chez les poètes romantiques de Vigny à Baudelaire :

> Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues
> Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or[711] !

La peur de l'« horloge » dont témoignera le poète des *Fleurs du mal* est à la fois ancienne et moderne, universelle et particulière. D'une part, elle est aussi ancienne que l'histoire, renvoyant à la maxime d'Hippocrate « *Ars longa, vita brevis* », que Baudelaire lui-même traduit par « L'Art est long et le Temps est court » dans son autre poème « Le Guignon ».

Ce compte à rebours mortel constitue, d'autre part, une obsession particulièrement moderne qui hante les écrivains, entre autres à l'époque du journalisme. La prise de conscience de la finitude humaine face au royaume sans fin de l'Art doit être révisée et mesurée suivant cette nouvelle condition de vie moderne, car le développement de la presse ne va pas sans apporter un changement radical au mode autant de la lecture que de l'écriture. Par rapport aux influences « médiatiques » sur l'écriture contemporaine, on a souvent commenté l'importance des changements d'ordre « formel » que la contrainte spatiale des périodiques fait subir à certains genres littéraires (proli-

---

[710] *Ibid.*, p. 793.
[711] C. Baudelaire, « L'Horloge », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 81.

fération des contes et nouvelles, invention du roman-feuilleton, etc.). Ce fait est bien connu et il serait inutile d'y insister ici.

Mais la presse impose et s'impose une autre contrainte, celle de « périodicité ». Mensuelle, bimensuelle, hebdomadaire, bihebdomadaire, trihebdomadaire ou quotidienne, la périodicité des journaux et revues oblige les écrivains à travailler au rythme régulier et en fonction du délai prescrit[712]. C'est alors que l'« horloge » se met à sonner à leurs oreilles, de façon infiniment plus ponctuelle et plus imminente qu'aux oreilles des Anciens qui auraient pu disposer, sinon de tout leur Temps, du moins du Temps qui s'écoule à une tout autre cadence. Dans son opuscule de 1834 *Essai sur le classique et le romantique*, Auguste Caunes remarque cette différence de la conception du temps humain entre les civilisations ancienne et moderne. L'une des plus grandes causes de cette mutation reposerait sur le contexte socioculturel de 1830 :

> [P]olir nos œuvres, et les polir encore comme autrefois, c'est maintenant chose impossible, et cela se conçoit. Autrefois un ouvrage absorbait la vie d'un auteur ; il fallait des années et de longues années pour le soigner dans tous ses détails ; aujourd'hui ce soin minutieux de la forme a disparu, pour ainsi dire ; devons-nous nous en plaindre : ce serait se tromper d'époque, confondre le présent avec le passé, la civilisation moderne avec l'abrutissement d'un autre âge[713].

« Sur une plage déserte un homme court contre le sablier, mais la plage n'en finit pas. / L'homme a tout le temps devant lui, mais tout le temps est si loin[714] ! », note Jacques Prévert dans un aphorisme intitulé « Performance ». Renfermé dans ce sablier, le temps signifie plus qu'un *memento mori*. Il ne suffit pas, dès lors, de le redouter ou de le *méditer* comme l'ont pu faire les poètes de la génération des *Méditations poétiques* :

> Cependant ô mortel ! le temps échappe et fuit ;

---

[712] Voir M.-È. Thérenty, « Vivre au rythme du journal », dans *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e^ siècle*, D. Kalifa, P. Régnier, M.-È. Thérenty et A. Vaillant (dir.), Nouveau Monde Éditions, « Opus Magnum », 2011, p. 1309-1317.

[713] Auguste Caunes, *Essai sur le classique et le romantique*, Issoire, Perron, 1834, p. 51-52.

[714] Jacques Prévert, *Imaginaires*, *Œuvres complètes*, éd. Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1996, p. 176.

Et tu dis dans ton cœur, quand la mort te poursuit :
De l'aurore à la nuit, de la nuit à l'aurore
Renvoyons le réveil : qu'importe un jour encore[715] !

Autres temps, autres *temps* ; l'écrivain de 1830 est poursuivi non seulement par la Mort mais surtout par ses éditeurs et créanciers, qui courent souvent plus vite que celle-ci (Balzac et Dumas en offrent un bel échantillon[716]). Il est prisonnier de l'immédiateté du temps, au minuscule par définition. Comme quelques grains de sable du sablier, il est à jamais isolé de l'immensité du Temps. La vie cesse alors d'être « oisiveté », comme le pouvait dire un Leopardi, ou « Loisir », pour reprendre le titre d'un poème beuvien[717], pour devenir les minutes « à en extraire l'or », minutes qu'on ne peut empêcher de tomber dans ce sablier qui ne se retourne pas. En bref, la révolution de Juillet en vient à remplacer les « hommes de loisir » par les « hommes d'affaires[718] ».

« Chaque grain de sablier est d'une grande pesanteur[719] », écrit Vigny dans *Le Journal d'un poète*. Il n'y a donc pas une minute à perdre. Ouvrier comme écrivain, machine comme homme, toutes choses pareilles, il s'agit d'augmenter l'efficacité, d'améliorer justement la « performance ». Pour ce faire, il faut avant tout diminuer le gaspillage du temps, à commencer par celui de « réflexion ». Chatterton se dit : « Tu perds ton temps en réfléchissant ». Ou Vigny lui-même : « Lorsqu'on fait des vers en

---

[715] Cappot de Feuillide, *Le Temps, méditation poétique*, Toulouse, F. Vieusseux, 1823, p. 3.

[716] Et n'oublions pas Chatterton, qui représente le cliché du poète pauvre de 1830. Cette anecdote grotesque sur le paiement de sa dette rejoint celle de l'héroïne, non moins démunie, de *L'Âne mort et la femme guillotinée*, dont le corps est vendu à l'École de médecine : « Chatterton, pour sortir de chez lui, a promis par écrit et signé… — oh ! je l'ai lu… il a signé que tel jour (et ce jour approche) il payerait sa dette, et que, s'il mourait dans l'intervalle, il vendait à l'École de chirurgie… on n'ose pas dire cela… son corps pour la payer ; et le millionnaire a reçu l'écrit ! » (A. de Vigny, *Chatterton*, acte III, scène IV, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 801.)

[717] « Mais le Loisir a fui, tandis que je l'appelle, / Comme au cri du chasseur l'alouette rebelle, / Comme une onde qu'on veut saisir ; / Le Temps s'est réveillé ; ma tâche recommence ; / Adieu besoins du cœur, solitude, silence, / Adieu Loisir, adieu Loisir. » (Sainte-Beuve, « Au Loisir », *Vie, Poésie et Pensées de Joseph Delorme*, *op. cit.*, p. 67.)

[718] Voir à ce sujet, André Jardin et André-Jean Tudesq, *La France des notables. 1. L'évolution générale 1815-1848*, Seuil, « Points Histoire », 1973, p. 91.

[719] A. de Vigny, *Le Journal d'un poète*, *Œuvres complètes*, éd. Fernand Baldensperger, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1948, p. 1071.

regardant une pendule, on a honte du temps que l'on perd à chercher une rime qui ait la bonté de ne pas trop nuire à l'idée[720]. » C'est alors que le Poète, au seuil de la société capitaliste, doit faire face au dilemme fondamental de l'acte d'écriture. De quel dilemme s'agit-il ? C'est encore Chatterton qui répond en relisant son manuscrit :

> Ce poème-là n'est pas assez beau !... Écrit trop vite ! — Écrit pour vivre[721] !

Aveu qui reflète le cœur en conflit de tous les écrivains-journalistes contemporains, pour qui le mot « conscience » — mot que Lucien de Rubempré finira par oublier — n'a pas encore perdu son sens. Étant donné la contrainte de la périodicité, le temps de réflexion n'est rien d'autre que le temps inactif et improductif, si bien que Félicien Vernou exhorte Lucien à donner la priorité aux « phrases » qu'il distingue nettement des « pensées » comme l'être du néant.

Or, les auteurs plus ou moins consciencieux ont partagé et partagent encore l'idée selon laquelle la réussite d'une création littéraire participe des qualités de ses réflexions philosophiques et esthétiques ; donc, au sein de ce système médiatique, qui confond allègrement temps de réflexion et temps de pause, patience et paresse, il est structuralement impossible de produire une « œuvre » littéraire digne du nom. Dans cette optique, quoiqu'il ne se destine point au journalisme, Chatterton, ce héros de la création dramatique de 1835, est lui aussi soumis aux impératifs de l'écriture périodique. Il faut écrire pour vivre, mais « écrire pour vivre » signifie le suicide du Poète, vocation qui se tient aux antipodes de « journaliste » ou de « feuilletoniste[722] » dont la vie tient de la plume et non de la pensée. Tel est, encore une fois, le dilemme insurmontable des écrivains des années 1830. La canalisation de la vie littéraire par la mise en place d'une infrastructure médiatique finit par transformer les conditions de travail des écrivains, et notamment celles des poètes, race méditative ou sacrée qui « a besoin de *ne rien faire*, pour faire quelque chose dans son art[723] ». Aussi paradoxal que cela

---

[720] *Ibid.*, p. 941.
[721] A. de Vigny, *Chatterton*, acte III, scène I, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 794.
[722] Voir Graham Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Aubier, 1993, p. 313-321.
[723] A. de Vigny, « Dernière nuit de travail », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 753.

puisse paraître, leur importe ce courage patient de gaspiller le temps, de laisser couler les minutes précieuses avant de pouvoir en extraire le Poème. Le « courage du poète », c'est avant tout celui de demeurer paresseux au risque d'être mis au ban de cette société industrielle qui a pour devise : *travaillez plus !*

3. *Chatterton*, pièce antithéâtrale ou antisociale

Bien avant l'avènement de l'ère médiatique, Louis de Bonald dénonçait, dans son article de 1811, l'« inconvénient du trop grand nombre de livres » comme la cause de la lourdeur d'esprit qui se fait sentir chez les Modernes. D'après Bonald, la causalité n'est nullement contradictoire si l'on remonte aux temps d'Horace et de Virgile, voire d'Homère où « nous trouvons toujours moins de secours pour produire, et de plus grands effets produits ; moins de livres à consulter, et plus de ce génie qui enfante par sa propre fécondité : image du Créateur, qui, pour produire toutes choses, n'a besoin que de lui-même[724]. » Toutes les grandes œuvres qu'on appelle communément « classiques » sont comme produites *ex nihilo*, leurs auteurs ayant consacré beaucoup moins de temps à lire qu'à se lire. Les Anciens savaient s'enrichir de leur propre fonds. Aujourd'hui, c'est ce « face à face avec soi-même » qui est mis en cause non seulement par l'accroissement du nombre des livres et du temps forcé de lecture, mais surtout, *ipso facto*, par l'activité de lobby et la fréquentation des « gens de lettres ». Les poètes modernes ne peuvent que regretter ce bon vieux temps presque mythique où, selon Bonald, c'est l'homme en action qui fut cloué au pilori :

> Autrefois un écrivain, obligé en quelque sorte de vivre sur son propre fonds, passait ses jours dans la retraite, et il redoutait, au milieu des gens oisifs, le renom importun d'homme occupé : *Grave inter otiosos*, dit Tacite. Aujourd'hui le savant qui travaille

[724] Louis de Bonald, « Sur la multiplicité des livres », *La Gazette de France*, 24 avril 1811 ; repris dans *Œuvres choisies. Tome 1, Écrits sur la littérature*, éd. Gérard Gengembre et Jean-Yves Pranchère, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XIX^e^ siècle », 2010, p. 352.

avec le fonds d'autrui est un homme du monde, parce que tout le monde est devenu savant. La science était un but ; elle est devenue un moyen[725].

La note des éditeurs traduit les mots latins de Tacite par « Gênant au sein d'une société qui refuse l'action ». Un écrivain occupé est mal vu car « être occupé » veut dire « manquer le travail ». Le travail de l'écrivain ne consiste ni à lire, ni à faire société ou camaraderie, ni même à écrire, mais à « passer ses jours dans la retraite », à s'absorber dans la méditation sans rien faire.

Or, on sait que la création de *Chatterton* est souvent accusée d'être antithéâtrale à cause de l'absence d'action[726]. Pour Théophile Gautier, la seule action dont il s'agit est le suicide du héros : « [D]e fait, d'action, il n'y en a pas, si ce n'est le suicide du poète deviné dès le premier mot. Aussi ne croyait-on pas l'œuvre possible au théâtre[727]. » Balzac aurait résumé la pièce en trois lignes : « Premier acte : Dois-je me suicider ? / Deuxième acte : Je dois me tuer. / Troisième acte : Je me tue[728]. »

Mais cette absence d'action n'est nullement due à l'inaptitude de l'écrivain au genre dramatique. Grand admirateur et traducteur de Shakespeare, Vigny sait au contraire ce qu'est le drame romantique. Dès lors, ce manque d'action ou de *vraisemblance* demande à être considéré comme un effet voulu. Là encore, la préface permet d'éclairer la question. Le dramaturge en a le cœur net : « L'action matérielle, dit-il, est assez peu de chose […] » ; « [c]'est une histoire d'un homme qui a écrit une lettre le matin, et qui attend la réponse jusqu'au soir ; elle arrive, et le tue. — Mais ici l'action morale est tout. L'action est dans cette âme livrée à de noires tempêtes […][729]. »

---

[725] *Ibid.*, p. 353.

[726] Voir à ce sujet Sophie Marchal, « Le poète, la presse et le pouvoir : l'accueil de *Chatterton* en 1835 », *Association des Amis d'Alfred de Vigny*, n° 24, 1995, p. 59-81 ; Patrick Berthier, « L'action dans *Chatterton* », dans *Statisme et Mouvement au théâtre*, textes réunis et présentés par Michel Autrand, Poitiers, La Licorne, 1995, p. 131-138 ; S. Ledda, « *Chatterton* : harmonies poétiques et funèbres », *Association des Amis d'Alfred de Vigny*, n° 41, 2012, p. 19-26.

[727] T. Gautier, « Reprise de *Chatterton* », *Histoire du romantisme suivi de Notices romantiques et d'une Étude sur la poésie française*, Félin, « Les marches du temps », 2011, p. 121.

[728] Henry Lyonnet, « Le véritable Chatterton », *Comœdia*, 31 août 1926 ; cité dans Stéphane Arthur, « *Chatterton*, "enthousiasme de poète" ou drame véritable ? La presse et le drame du poète », dans Lisa Sabourin et Sylvain Ledda (dir.), *Poétique de Vigny*, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2016, p. 183.

[729] A. de Vigny, « Dernière nuit de travail », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 759.

Le drame vignyen se veut psychologique et ses péripéties ne sont pas celles des actions spectaculaires, mais d'abord celles de la vie intérieure. Il faut se demander alors d'où vient ce besoin du drame psychologique et ce que veut dire ce manque apparent d'action qui offense les règles théâtrales.

« J'ai voulu montrer l'homme spiritualiste étouffé par une société matérialiste », continue Vigny. Pour lui, l'action « matérielle » ne compte pas plus que la société « matérialiste ». Chatterton est un homme qui attend. Qu'attend-t-il ? La réponse à sa lettre, mais aussi le moment d'inspiration. C'est *en attendant* qu'il travaille, son projet poétique ne pouvant « se matérialiser » que par le refus opposé à toute action « matérielle ». Ainsi l'inaction de Chatterton[730] et de la pièce entière de Vigny se justifie-t-elle puisque le Poète « a besoin de *ne rien faire*, pour faire quelque chose en son art ».

Fonder un drame moral à l'époque où, justement, la valeur morale va être remplacée par une autre valeur. Tel est donc le dessein de la pièce vignyenne et la cause de son statisme qui fit scandale. À ce propos, Florence Naugrette dit : « *Chatterton* est une pièce très moderne par sa dramaturgie du silence[731]. » Mais, pour la même raison, la pièce pouvait être jugée *classique* : « Une pièce en trois actes, dit Gustave Planche en 1837, qui repose tout entière sur la solitude et la pauvreté d'un poète, écoutée avec une attention religieuse, a prouvé aux plus incrédules qu'il y a place sur notre scène pour autre chose que l'entraînement des sens et la pompe du spectacle[732]. »

Qu'elle soit moderne ou antiromantique, la représentation de *Chatterton* peut être ennuyeuse et morose pour le spectateur de 1830, spectateur qui, contrairement à nous autres spectateurs du XXI^e^ siècle, attendait d'une pièce de théâtre l'unité d'action mais surtout la *présence* d'action. Sans tenir compte d'un tel horizon d'attente et quitte à porter atteinte aux règles de la dramaturgie romantique, Vigny a essayé de mettre en scène le statut ontologique du Poète, qui consiste à *ne rien faire*. Le théâtre est toujours

[730] Patrick Berthier remarque que certaines des modifications apportées par Vigny aux didascalies servent à freiner les gestes des personnages pour mieux renforcer le statisme. P. Berthier, « L'action dans *Chatterton* », art. cit., p. 133.
[731] F. Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Seuil, 2001, p. 167.
[732] Cité dans P. Moreau, *Le Classicisme des romantiques*, Plon, 1932, p. 344.

la métaphore du monde ; ici, il l'est en tant que « lieu d'action ». L'inaction de Chatterton au sein même de ce lieu d'action symbolise bien le refus du Poète de participer à l'agitation du *théâtre du monde*. Pour résumer, il s'agit non seulement d'un défi aux codes théâtraux, mais surtout d'une protestation contre l'incorporation forcée des écrivains au mouvement et à la vie de cette nouvelle époque matérialiste et utilitaire. Le statisme du héros vignyen est autant antithéâtral qu'antisocial.

Temps d'inaction, temps d'action. Désœuvre, œuvre. Vigny met un signe d'égalité entre ces deux termes qui ne sont contradictoires, au vrai, qu'en apparence. La preuve en est qu'il se plaît à comparer l'œuvre poétique à la « perle » — on y reviendra plus loin — au « cristal » ou au « diamant »… Ces concrétions minérales supposent avant tout, pour qu'elles *prennent*, le temps de la patience ou la patience du temps. Il en va de même pour le travail du Poète, comme lui-même l'explique dans *Le Journal d'un poète* en recourant cette fois à l'image de la lave volcanique :

> Je conçois tout à coup un plan, je perfectionne longuement le moule de la statue, je l'oublie et quand je me mets à l'œuvre après de longs repos, je ne laisse pas refroidir la lave un moment. C'est après de longs intervalles que j'écris, et je reste plusieurs mois de suite occupé de ma vie, sans lire ni écrire[733].

C'est donc « après de longs repos » et « après de longs intervalles » que s'achève, enfin, la cristallisation de la Pensée. À en croire ces lignes, on ne sait si, chez Vigny, le temps de *ne rien faire* est plus important que le temps d'exécution. Le volcan se réveille, la lave se refroidit, la perle se forme et le diamant se cristallise : toutes ces métaphores convainquent que le temps vignyen n'est pas perceptible à l'échelle humaine mais rejoint plutôt le grand rythme de la Nature. À ce propos, Georges Poulet fait remarquer : « Longue et lourde tâche qui s'accomplit dans le temps et par le temps. L'œuvre entière de Vigny ne sera plus qu'un immense travail par lequel la pensée se conserve, s'épure et se cristallise[734]. »

Il a déjà été dit que c'est justement ce temps d'accomplir la « longue et lourde

[733] A. de Vigny, *Le Journal d'un poète*, *Œuvres complètes* (1948), *op. cit.*, p. 1028.
[734] Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, Plon, t. 1, 1950, p. 269. À ce sujet voir aussi A. Foglia-Loiseleur, « Le système Vigny, un cristal d'abstraction », dans Lisa Sabourin et Sylvain Ledda (dir.), *Poétique de Vigny*, *op. cit.*, p. 16-35.

tâche », soit le temps de *ne rien faire*, que les périodiques de 1830 et l'horloge moderne qu'elles cadencent viennent enlever au Poète. Ce temps de méditation qui lui importe pour revenir à soi et pour être mieux à l'écoute de ses voix intérieures. Quelle poésie est encore possible quand les poètes se trouvent privés de leur temps de « travail » ? Comment le temps médiatique change-t-il la conception du temps humain et le processus traditionnel de la création poétique ? Les poètes romantiques depuis 1830 seront forcés d'affronter ces questions capitales pour leur avenir mais aussi pour celui de la poésie moderne. Examinons deux exemples qui nous en convaincront : Musset et Baudelaire.

Chapitre XIII
Quelles méditations poétiques à l'époque médiatique ?

1. Musset, entre la presse et la paresse

Le Poète est le volcan qui attend l'éruption, mais qui sait quand elle se produit ? — dit Vigny dans la préface de *Chatterton*. Tout volcan, vu de l'extérieur, paraît endormi. Cet autoportrait de l'artiste « paresseux » ne fait pas de lui un cas isolé dans le paysage romantique. Les poètes contemporains au contraire se trouvent devant le même dilemme et revendiquent l'amélioration de leurs « conditions de travail ».

C'est dans cet objectif que Musset chante l'éloge de la « paresse » dans son fameux poème de 1842 « Sur la paresse ». Dans cette épître à François Buloz, directeur de la *Revue des Deux Mondes*, qui alors ne cesse de lui réclamer les manuscrits, Musset, empruntant la verve satirique de Mathurin Régnier, dénonce « le seigneur Journalisme et ses pantalonnades » et « le règne du papier[735] » comme les cancers de la littérature contemporaine. La critique du journalisme recèle ici une critique de la démocratie dans les lettres — démocratie entendue an sens d'« anarchie » — métaphorisée par Vigny en « mer des multitudes » dans laquelle il est sommé de se jeter les yeux fermés. L'épanouissement des périodiques et l'augmentation des publications, tous deux encouragés par l'évolution des techniques d'imprimerie[736], entraînent pour corollaire l'excès de demande et « l'abus de l'écriture[737] » qui en résulte, situation peu réjouissante pour les écrivains consciencieux. « Suis-je un expéditionnaire ou un com-

[735] A. de Musset, « Sur la paresse », *Poésies complètes* [2006], *op. cit.*, p. 574.
[736] Maurice Allem rapproche ce poème, à juste tire, des vers qu'on lit dans « À Julie ». Dans ce poème d'amour daté 1832, Musset prononce également l'éloge de la paresse et la critique de l'éditeur-imprimeur : « Mon imprimeur crie à tue-tête / Qua sa machine est toujours prête, / Et que la mienne n'en peut mais. » (A. de Musset, *Poésies complètes*, éd. Maurice Allem, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 815.) À ce sujet voir aussi J.-L. Diaz, « Le désenchantement du poète (1835-1845) », dans *Musset, poésie et vérité*, textes réunis par Gisèle Séginger, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2012, p. 23.
[737] A. de Musset, « Sur la paresse », *Poésies complètes* [2006], *op. cit.*, p. 574.

mis-rédacteur pour qu'on me chicane sur l'emploi de mon temps[738] ? », demande le poète à son frère Paul.

Parfaitement conscient de la mauvaise foi du journalisme, qui n'attend des écrivains que l'utilité (« Le mal des gens d'esprit, c'est leur indifférence, / Celui des gens de cœur, leur inutilité[739] »), Musset touche le nœud du problème :

> Sur notre état présent qui s'abuse aujourd'hui ?
> Comme dit Figaro : Qui trompe-t-on ici[740] ?

Ces fausses questions insinuent que « l'abus de l'écriture » n'est pas dû aux écrivains mais à l'espace médiatique qui les mine, à ce lieu d'imposture où les Lucien finissent par en rabattre. Dans cet espace communicationnel soigneusement aménagé pour les dupes des « pantalonnades », s'appliquer à élaborer ses vers et à marteler ses pensées est non seulement un gaspillage de temps et d'énergie mais surtout un acte suicidaire, comme le montre Musset par cette scène de la mort cruelle de l'hirondelle :

> D'ailleurs, est-ce un plaisir d'exprimer sa pensée ?
> L'hirondelle s'envole, un goujat l'a blessée ;
> Elle tombe, palpite et meurt, et le passant
> Aperçoit par hasard son pied taché de sang.
> Hélas ! pensée écrite, hirondelle envolée[741] !

À quoi bon faire preuve de vérité et de sincérité là où mensonge et hypocrisie sont la norme ? En veillant à une telle déontologie au milieu des « goujats » qui n'en font aucun cas, l'écrivain ne s'expose-t-il pas aux blessures de l'amour-propre ? Comparer le Poète à l'hirondelle aux ailes fines accentue ici son extrême vulnérabilité qui ne

---

[738] Paul de Musset, *Biographie de Alfred de Musset*, Points, 2010, p. 235.
[739] *Ibid.*, p. 577-578.
[740] *Ibid.*, p. 578.
[741] *Ibid.* Oiseau porte-bonheur, l'hirondelle est l'un des compagnons privilégiés des poètes romantiques dans lequel ils aiment à se mirer. Pour n'en citer que quelques exemples, Hugo rapproche, dans *Contemplations*, le poète et l'hirondelle par leur goût commun pour la solitude et la tranquillité (« *L'Hirondelle au printemps cherche les vieilles tours* »). Dans *Stello*, Vigny emprunte le même rapprochement pour rappeler au public le besoin et le respect de la Poésie : « Voyez ce que font les hirondelles, oiseaux de passage aussi bien que nous. Elles disent aux hommes : "Protégez-nous, mais ne nous touchez pas." » (A. de Vigny, *Stello*, *Œuvres complètes*, éd. Alphonse Bouvet, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1993, p. 665.) Sur ce passage, voir aussi A. Vaillant, *La Crise de la littérature*, *op. cit.*, p. 59-60.

saurait souffrir même l'indifférence du public, comme le montre Vigny dans son autoportrait d'écorché vif : « Sa sensibilité est devenue trop vive ; ce qui ne fait qu'effleurer les autres le blesse jusqu'au sang […][742]. »

« Jetons l'œuvre à la mer, la mer des multitudes[743] », ainsi s'exhorte Vigny à la fin du poème « La Bouteille à la mer ». Dans l'avant-propos de *Chatterton*, il fait entendre sa plainte par la bouche du Poète s'adressant à la même « multitude » :

> Il crie à la multitude : « C'est à vous que je parle, faites que je vive ! » Et la multitude ne l'entend pas ; elle répond : « Je ne comprends point ! » Et elle a raison. Car son langage choisit n'est compris que d'un petit nombre d'hommes choisi lui-même[744].

Il est à noter que, tout en en appelant à la multitude insensible aux œuvres de la Pensée, Chatterton ne veut pas qu'elle le comprenne : il refuse davantage qu'il est refusé. Il se plaint et se pique d'être un « Paria intelligent[745] ». Ce n'est qu'avec une aversion profonde qu'il regarde cette multitude d'hommes qui composent la société oppressive :

> Il voit les masses d'eau, les toise et les mesure,
> Les méprise en sachant qu'il en est écrasé[746].

La création de *Chatterton* continue ce « réquisitoire de la Poésie contre la Société[747] ». Le contraste entre l'un et le multiple, le faible et le fort, est sensible en matière de mise en scène : tandis que Chatterton se prépare à la mort dans une parfaite solitude en vidant la fiole d'opium (voir son monologue dans acte III, scène VII), c'est le bourgeois John Bell qui mène avec lui cette « multitude », représentée par un groupe d'ouvriers qui le suivent (acte I, scène II). La présence en masse des ouvriers, bien qu'ils soient derrière la porte vitrée, suffirait à faire comprendre au spectateur, d'entrée de jeu, qui domine et dirige la majorité : c'est le halo de l'Argent et non de la Pensée.

---

[742] A. de Vigny, « Dernière nuit de travail », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 753.
[743] A. de Vigny, « La Bouteille à la mer », *ibid.*, p. 159.
[744] A. de Vigny, « Dernière nuit de travail », *ibid.*, p. 754.
[745] A. de Vigny, *Chatterton*, acte III, scène I, *ibid.*, p. 794.
[746] A. de Vigny, « La Bouteille à la mer », *ibid.*, p. 153.
[747] P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, in *Romantisme français*, *op. cit*. t. 2, p. 1130.

Sous la monarchie de Juillet, l'ennemi principal du romantisme passe des partisans du classicisme, encore en forme d'ailleurs, à la société bourgeoise nourrie de l'idéologie matérialiste et utilitariste, comme le dit Gautier à propos de la représentation de *Chatterton* : « Les bourgeois ! c'était à peu près tout le monde ; les banquiers, les agents de change, les notaires, les négociants, les gens de boutique et autres, quiconque ne faisait pas partie du mystérieux cénacle et gagnait prosaïquement sa vie[748]. » D'une décennie l'autre, la bataille romantique se poursuit en changeant de terrain : elle passe de la question politico-littéraire à la question socio-littéraire. Sous la Restauration, en effet, on pouvait difficilement parler de littérature sans parler de politique. Depuis 1830, quiconque veut publier un recueil de poèmes doit penser le pain en tant que besoin mais aussi en tant que concurrent sur ce nouveau marché où tout est « marchandise ». Dans ses *Études critiques sur le feuilleton-roman* de 1845, Alfred Nettement résume cette mutation fondamentale que le journalisme a connue dans les dernières décennies : « Dans l'ancien état de choses, un journal était soutenu par ceux dont il exprimait les convictions politiques […]. Dans l'état de choses nouveau, un journal vit par l'annonce [...][749]. » Ainsi les romantiques antibourgeois des années 1830 écrivent-ils contre cette marchandisation de l'Art — « ô Publicité ! vile Publicité[750] ! », s'écrie le héros de Vigny — encouragée par ce que Balzac appelle la « religion épicéenne ». Et cela va sans dire que c'est le parti pris entre autres du préfacier de *Mademoiselle de Maupin*. Adepte de l'art pour l'art, Gautier jette un adieu aux croyants du « dieu de l'Utile » d'un ton plus intransigeant que Vigny-Chatterton : « Je sais, dit-il, qu'il y en a qui préfèrent les moulins aux églises, et le pain du corps à celui

[748] T. Gautier, « Reprise de *Chatterton* », *Histoire du romantisme suivi de Notices romantiques et d'une Études sur la poésie française*, *op. cit.*, p. 122.
[749] A. Nettement, *Études critiques sur le feuilleton-roman*, Perrodil, t. 1, 1845, p. 2.
[750] « Et pour qui donc fait-on l'heureux quand on ne l'est pas ? Je crois que c'est pour les femmes. Nous posons tous devant elles. — Les pauvres créatures, elles te prennent pour un trône, ô Publicité ! vile Publicité ! toi qui n'es qu'un pilori où le profane passant peut nous souffleter. » (A. de Vigny, *Chatterton*, acte III, scène I, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 793.) La « Publicité » n'est sans doute pas à entendre dans une acception courante du terme — on disait plutôt « annonce » — mais comme le simple fait de « se mettre en public ». Il est tout de même difficile de résister à la tentation de l'entendre à double sens, dans la mesure où le mot, en majuscule, symbolise ici la « marchandisation de l'écrivain » au sein du monde journalistique, et surtout que celui-ci vise, on le sait, un lectorat féminin.

de l'âme. À ceux-là, je n'ai rien à leur dire. Ils méritent d'être économistes dans ce monde, et aussi dans l'autre[751]. »

Connue comme la doctrine de l'art pour l'art, la préface de *Mademoiselle de Maupin* constate en la creusant la division du public en deux groupes : amis et ennemis de l'Art[752]. L'optimisme ou je-m'en-foutisme du Gautier de 1835 atteste qu'il croit pouvoir choisir *son* public. Mais les choses ne vont pas ainsi ; dix ans après, Baudelaire en est parfaitement conscient en dédiant son *Salon de 1846* aux « bourgeois », ces nouveaux patrons, peu désirables, de l'Art. Les flatteries baudelairiennes témoignent bien par défaut, avec ou sans ironie, que les artistes modernes doivent désormais se familiariser avec le bourgeois car « il faut plaire à ceux aux frais de qui l'on veut vivre[753] », dit-il dès 1845. Les trois derniers mots seraient une manière de dire et donc à traduire : « l'on *doit* vivre ».

Qu'il rejette, comme Gautier, l'invasion de l'utilitarisme dans le domaine de l'art ou se flatte, comme Baudelaire, des « épiciers » afin de rectifier leur goût vulgaire[754], l'écrivain moderne doit clarifier sa prise de position face à l'avènement de la société bourgeoise. Penser avant tout sa relation avec ce nouveau « public », c'est penser l'avenir de la littérature à l'époque postrévolutionnaire. Pour reprendre la métaphore océane chère à Vigny, les œuvres littéraires du XIX^e^ siècle ne ressemblent-elles pas aux tortues marines, dont la vie est vouée, de la naissance à l'âge adulte, à une succession de hauts risques ? Si, déjà, en amont de la création littéraire interviennent plusieurs difficultés sous formes de réclamations et demandes des éditeurs, libraires et imprimeurs, ces œuvres qui ont ainsi peiné à voir le jour devront affronter une autre

[751] T. Gautier, « Préface » de *Mademoiselle de Maupin*, *Romans, Contes et Nouvelles*, *op. cit.*, t. 1, p. 229.

[752] Voir sur ce texte, P. Tortonese, « La préface de *Mademoiselle de Maupin*, entre manifeste et pamphlet », *Revue des Sciences Humaines*, n° 295, 3/2009, p. 115-131.

[753] C. Baudelaire, *Salon de 1845*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 2, p. 352.

[754] La comparaison est, certes, anachronique ; il faudrait tenir compte de l'intervalle de dix ans entre *Mademoiselle de Maupin* et le *Salon de 1846*. Entre-temps, Gautier ne se cantonnait pas, en effet, à son intransigeant « art pour l'art » ; dès 1840, il va se réconcilier, quoiqu'en partie, avec le « dieu de l'Utile », celui vénéré de ces bourgeois ou épiciers qu'il avait nommés « économistes » en 1835. Voir à ce sujet Claude-Marie Book, « Théophile Gautier et la notion de progrès », *Revue des Sciences Humaines*, n° 128, octobre-décembre 1967, p. 545-557 ; Philippe Junod, « Théophile Gautier ou les paradoxes de la modernité », *Histoire de l'art*, n° 50, juin 2002, p. 59-64.

épreuve quand elles débouchent en aval sur cette « mer des multitudes ». Tandis que les ingérences du journalisme viennent briser d'entrée de jeu les « illusions » des jeunes écrivains, les lecteurs, cette multitude de juges, ne répondent pas moins à l'attente de ceux-ci, comme le dit l'auteur de *Stello* :

> Ne pas espérer qu'un grand œuvre soit contemplé, qu'un livre soit lu, comme ils ont été faits.
>
> Si votre livre est écrit dans la solitude, l'étude et le recueillement, je souhaite qu'il soit lu dans le recueillement, l'étude et la solitude ; mais soyez à peu près certain qu'il le sera à la promenade, au café, en calèche, entre les causeries, les disputes, les verres, les jeux et les éclats de rire, ou pas du tout[755].

Le nouveau mode de vie affecte la création comme la réception des œuvres de la Pensée. L'affairement de la vie moderne est tel qu'on ne peut consacrer à la lecture qu'un temps limité. Désormais, lire — mais aussi écrire — est un acte qui se fait *entre-temps* car ce n'est autre que la perte du temps (rappelons que pour le jeune Musset la poésie était un « passe-temps »). Ce constat nihiliste ne suffit-il pas à décourager les poètes d'une exécution peu ou prou arrêtée et à les faire s'interroger sur le sens de la douleur de leur accouchement ? Dans *Le Journal d'un poète*, Vigny dit sèchement : « L'argent ? Les livres faits avec recueillement n'en donnent pas[756]. » Il s'est ainsi avéré que tout travail de bonne foi est une *spéculation* ruineuse, au double sens du terme. En 1830, les méditations poétiques ne payent plus, le Poète se nuit en méditant. À ce sujet, Musset ne se trompe pas sur ce qu'on attend de lui quand, dans la dernière strophe de « Sur la paresse », il met au jour les arcanes de l'art poétique propre à l'époque journalistique :

> Ami, vous qui voyez vivre, et qui savez comme,
> Vous dont l'habileté fut d'être un honnête homme,
> À vous s'en vont ces vers, au hasard ébauchés,
> Qui vaudraient encor moins s'ils étaient plus cherchés.
> Mais vous me reprochez sans cesse mon silence [...][757].

---

755 A. de Vigny, *Stello*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 2, p. 665.
756 A. de Vigny, *Le Journal d'un poète*, *Œuvres complètes* (1948), *op. cit.*, t. 2, p. 1029.
757 A. de Musset, « Sur la paresse », *Poésies complètes* (2006), *op. cit.*, p. 579.

L'ironie du poème atteint ici son paroxysme. Musset répond à l'habileté par l'habileté, à l'immoralité par l'immoralité, en affirmant sans gêne qu'il a essayé de *ne pas travailler* pour être à la hauteur de l'attente de son éditeur. Car il sait que « la périodicité vaut négation de la littérature : Musset ne veut ni ne croit construire une œuvre […][758]. » Voici donc le poème on ne peut plus conforme à l'air du temps journalistique : un poème vite fait, écrit au gré de la plume habile, relégué au degré zéro de la Pensée. Moins c'est fini, mieux c'est. L'ébauche prime l'exécution. Telle est la morale de cette satire, dont l'auteur se vante d'ailleurs en ces termes fort radieux : « Voilà […] ce que j'aurai fait de plus habile dans toute ma carrière littéraire[759]. »

Si le journalisme est friand de discours clinquants et de publicités tape-à-l'œil, rien n'est plus attendu qu'un poème ayant pour titre si accrocheur « Sur la paresse » (il ne fait guère de doute que celui-ci est l'un des titres les plus piquants dans l'œuvre poétique de Musset). Par ce poème au titre attractif, pour ne pas dire « publicitaire[760] » — mais le titre du poème n'en est-il pas une *annonce* ? — Musset accomplit avec doigté la triple tâche du poète-journaliste : défendre sa propre paresse comme source d'inspiration, faire le procès des travers du journalisme et, néanmoins, donner suite à la demande de son éditeur. Au terme de la lecture rapide du poème « Sur la paresse », qui rime avec « Sur la *presse* », rien n'empêche de conjecturer que l'apparente « frivolité » mussétienne, indéniablement doublée d'une habileté prodigieuse, serait non seulement un tempérament inné mais un mode d'écriture acquis et élaboré par quelque vingt ans de collaboration notamment à la revue de Buloz, vingt ans d'accommodation à l'écriture médiatique.

Le babil étourdi vaut mieux que le silence pensif. Aujourd'hui, le lecteur de Vigny devrait sans cesse se rappeler que c'est dans cette adversité circonstancielle

---

[758] A. Vaillant, « Le journal, creuset de l'invention poétique », dans M.-È. Thérenty et A. Vaillant (dir.), *Presse et Plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Nouveau Monde Éditions, « Cultures / Médias », 2004, p. 325.

[759] P. de Musset, *Biographie de Alfred de Musset*, *op. cit.*, p. 234.

[760] À ce sujet, selon Véronique Bui, la presse sous la monarchie de Juillet favorise l'imbrication étroite entre l'écriture journalistique et l'écriture publicitaire. Voir Véronique Bui, « Quand l'article fait l'article : la publicité, un siècle avant la civilisation de l'image », dans M.-È. Thérenty et A. Vaillant, *1836 : l'an I de l'ère médiatique*, *op. cit.*, p. 200-215.

qu'il a voulu garder sa foi dans la Poésie, cette « perle de la pensée ». Il entonne la deuxième partie de « La Maison du berger » :

> Poésie ! ô trésor ! perle de la pensée !
> Les tumultes du cœur, comme ceux de la mer,
> Ne sauraient empêcher ta robe nuancée
> D'amasser les couleurs qui doivent te former[761].

On retrouve ici l'image de la mer, la « mer des multitudes ». Si le poète-marin de « La Bouteille à la mer » s'encourage à y plonger « par-delà le cercle de la solitude où le moi créateur s'est renfermé[762] », le poète-coquille veut se renfermer ici, au milieu même de la foule, dans un purisme séraphique et bientôt anachronique (Musset appellera Vigny « le vieil ange[763] »). Le flux et le reflux de sa position vis-à-vis de la société en mouvement, issue de la révolution de Juillet, représente un tournant décisif dans la relation que les artistes entretiennent avec le nouveau public de 1830. « Donc, note Vigny, l'homme est entre le ciel et les flots de la foule comme un roc frappé d'en haut et d'en bas[764]. » D'une civilisation à l'autre, de l'aristocratie à la démocratie de l'Art, Vigny ne passe qu'à pas comptés[765]. Il ne se donne pas le mal d'en rabattre. Dans cette optique, l'habileté stratégique d'un Musset face aux impératifs et normes de l'« ère médiatique » offre un beau contraste avec le purisme de l'auteur de *Chatterton*, permettant de mieux comprendre pourquoi cet « habitant des coquilles sous-marines[766] »

---

761 A. de Vigny, « La Maison du berger », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 123.
762 Jean-Pierre Richard, *Études sur le romantisme*, Seuil, 1970, p. 186.
763 Voir la lettre de Sainte-Beuve à Victor Pavie, 9 octobre 1863, Sainte-Beuve, *Correspondance générale*, éd. Jean Bonnerot, Toulouse, Didier-Privat, t. 13, 1963, p. 315.
764 A. de Vigny, *Le Journal d'un poète*, *Œuvres complètes* [1948], *op. cit.*, p. 1203.
765 Sainte-Beuve commente très justement cette perplexité « antimoderne » que Vigny éprouve au seuil de l'époque moderne : « Philosophe et penseur, se rattachant à quelques égards aux écoles du progrès et de l'avenir, à la religion de l'esprit, il repoussait, par une sorte de contradiction au moins apparente, les voies et moyens de ce progrès moderne et plusieurs des résultats ; il s'en prenait aux débats publics, aux discussions éclatantes, à ces chemins de fer qui créent ou qui centuplent les communications humaines et les échanges de la pensée, au développement et aux conquêtes de la démocratie. Il regrettait de l'ordre ancien plus de choses encore qu'il n'en espérait de l'ordre nouveau ; il voulait et il ne voulait pas. » (Sainte-Beuve, « Portraits de poètes contemporains. — Alfred de Vigny », *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1864 ; repris dans *Panorama de la littérature française*, éd. Michel Brix, Libraire Générale Française, « Le Livre de poche », 2004, p. 1203-1204.)
766 Sainte-Beuve, « Poètes et romanciers modernes de la France. XIX. M. de Vigny. *Servitude*

ou de la fameuse « tour d'ivoire » — les deux expressions sont de Sainte-Beuve — a fréquenté les milieux médiatiques avec moins d'assiduité que les écrivains comme Musset, Balzac et, bien sûr, Sainte-Beuve lui-même[767].

2. Baudelaire, entre réussite et échec

« Le silence est la Poésie même pour moi[768]. » On connaît cette phrase du *Journal d'un poète*. La profession de foi du poète « taciturne » (« La Maison du berger ») n'aura pas fini de donner du grain à moudre pour une poétique du silence[769].

Cette théorie datée de 1832 serait, en effet, d'un intérêt universel pour tous les poètes amis du silence, hier comme aujourd'hui, aux quatre coins de l'horizon. Mais, afin de pouvoir mesurer le poids de *ce* silence et la portée de la « modernité romantique » dont il fait preuve, il faudrait rappeler ce contre quoi Vigny revendique *ce* silence comme gage de la Poésie au seuil de cette époque moderne : la mauvaise monnaie chassant la bonne, le silence que les poètes veulent éloquent se voit alors de plus ou plus relégué par les paroles inanes du journalisme, la méditation poétique par la médiatisation antipoétique.

Dans cette perspective, il ne serait pas inutile de passer, au risque de dépasser le corpus de la présente étude qui veut se borner aux deux décennies de 1820 et 1830, à l'autre bout de l'époque romantique et d'étudier rapidement le cas de Baudelaire, dont l'œuvre incarne toute la problématique de la littérature à l'époque médiatique.

On a tant commenté son engagement et sa haine du journalisme[770]. Pour s'en faire une idée, rappelons que dès 1846, dans *Conseils aux jeunes littérateurs*, il s'amuse à

---

et grandeur militaire. », *Revue des Deux Mondes*, 15 octobre 1836 ; repris avec le titre « M. de Vigny. 1835. (*Servitude et grandeur militaires*) » dans *Portraits contemporains*, éd. Michel Brix, PUPS, « Mémoire de la critique », 2008, p. 463.

[767] Dans son étude récente, Patrick Berthier réexamine l'engagement journalistique de Vigny. P. Berthier, « Y., 1831 ou Vigny journaliste », dans Lisa Sabourin et Sylvain Ledda (dir.), *Poétique de Vigny*, *op. cit.*, p. 305-321.

[768] A. de Vigny, *Le Journal d'un poète*, *Œuvres complètes* (1948), *op. cit.*, p. 941.

[769] Voir Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Les Impressions Nouvelles, 2006, « Réflexions faites », p. 87-93.

prêcher aux futurs Lucien de Rubempré : « [L]a littérature […] est avant tout un remplissage de colonnes[771] » ; que ce grief contre la fusion-acquisition de la littérature par le journalisme est publié, justement, dans le journal quotidien *L'Esprit public*.

L'horreur du « travail », cette valeur sanctifiée par la société capitaliste et utilitaire, hante également le poète des *Fleurs du mal*. En sont révélateurs, entre autres, certains des poèmes parisiens comme « Le Squelette laboureur » et les pièces jumelles « Le Crépuscule du soir » et « Le Crépuscule du matin ». Dans le premier, si l'attention du poète est portée sur les anciennes planches des squelettes la bêche à la main — celles qu'il a trouvées comme par hasard chez un bouquiniste des quais de la Seine — c'est qu'il y voit l'« épouvantable et clair emblème[772] » du travail et de la mort. Cette double obsession qu'un artiste d'antan aurait voulu exprimer dans ses dessins, Baudelaire la réinterprète en la modernisant dans cette nouvelle situation de la vie parisienne du XIX^e^ siècle, dans ce « vieux Paris » du prolétariat ouvrier.

Cette hantise du labeur et de la vieillesse trouve sa meilleure expression dans le « vieillard laborieux » qui clôt « Le Crépuscule du matin ». Le choix de l'image du « travailleur » comme allégorie de la ville entière de Paris est corroboré par l'occurrence fréquente du mot « travail/travaux » dans les deux « Crépuscules » qu'il convient de lire conjointement :

> Ô soir, aimable soir, désiré par celui
> Dont les bras, sans mentir, peuvent dire : Aujourd'hui
> Nous avons travaillé ! — C'est le soir qui soulage
> Les esprits que dévore une douleur sauvage,
> Le savant obstiné dont le front s'alourdit,
> Et l'ouvrier courbé qui regagne son lit[773].

Ce qui prête attention à la lecture de ce diptyque du paysage parisien, c'est que le mot de travail y est attribué non seulement aux « ouvriers » et « savants », c'est-à-dire

---

[770] À ce sujet, voir notamment la présentation d'Alain Vaillant dans son édition de *Baudelaire journaliste. Articles et chroniques*, Flammarion, « GF », 2011, p. 7-33 ; Antoine Compagnon, *Baudelaire l'irréductible*, Flammarion, « Tandem », 2014, p. 41-89.
[771] C. Baudelaire, *Conseils aux jeunes littérateurs*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 2, p. 14-15.
[772] C. Baudelaire, « Le Squelette laboureur », *ibid.*, t. 1, p. 94.
[773] C. Baudelaire, « Le Crépuscule du soir », *ibid*., p. 94.

à ceux qui s'engagent dans un « travail » à proprement parler — qu'il soit d'ordre physique ou intellectuel — mais aussi et surtout à ceux qui sont exclus de la société de ces citoyens laborieux et honnêtes : « Et les voleurs, qui n'ont ni trêve ni merci, / Vont bientôt commencer leur *travail*, eux aussi[774] » ; « [l]es débauchés rentraient, brisés par leurs *travaux*[775]. » Ces vers feraient scandale, au moins aux yeux de ces travailleurs-là, dignes du nom. Voleurs, débauchés, catins, escrocs… on compte plusieurs types nocturnes dans ces poèmes parisiens, et leurs appellations sont à comprendre ici, le mot « travail » aidant, comme leurs « métiers » à part entière. Sous ce certificat de travail délivré par le poète jusqu'aux plus déclassés de la vie moderne perce une ironie mordante sur le « sacre du travail », si je puis dire, de la société capitaliste. Cette ironie transparaît également dans ces « démons malsains » du « Crépuscule du soir », qui sont rapprochés aux « gens d'affaires ».

Si, depuis Lamartine, méditation et isolement, silence et solitude constituent les conditions *sine qua non* du « travail » des écrivains, le poète du *Spleen de Paris*, lui, thématise la perte même de ces conditions. Et c'est souvent le journalisme qui cause cette perte. Plus d'un de ses poèmes en prose en sont le témoignage amer. Ainsi « La Solitude » commence par cette remarque qui nie d'emblée titre et sujet du poème : « Un gazetier philanthrope me dit que la solitude est mauvaise pour l'homme […]. » Le gazetier[776], l'étymologie aidant, enlève au poète le silence et le travail intellectuel qui ne s'accomplit qu'appuyé sur ce dernier. De ces journalistes « jacasseurs », Baudelaire dit : « Je ne les plains pas, parce que je devine que leurs effusions oratoires leur procurent des voluptés égales à celles que d'autres tirent du silence et du recueillement ; mais je les méprise[777]. » On voit s'affronter, ici encore, deux valeurs diamétralement opposées, celle des « marchands de phrases » et celle du travail purement ré-

[774] *Ibid.*, p. 95. Je souligne.
[775] C. Baudelaire, « Le Crépuscule du matin », *ibid*., p. 104. Je souligne.
[776] Dans la première version de 1855 publiée dans l'anthologie *Hommage à C. F. Denecourt*, on lisait « ami » au lieu de « gazetier ». Ensuite, « ami » devient « un grand politique de gazette » sur l'épreuve de *La Presse* (1862). Enfin, la *Revue de Paris* du 25 décembre 1864 publie la présente version : le mot « gazetier » apparaît de manière *ad hoc*, peut-on dire, quand le poème est publié dans cette « presse ».
[777] C. Baudelaire, « La Solitude », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 315.

flexif. Dès lors que tous les écrivains sont impérativement incorporés dans l'espace journalistique, la tâche du poète à cette époque médiatique consiste à réconcilier ces deux exigences par définition incompatibles.

L'affrontement de ces deux mondes se joue de manière plus spectaculaire dans « La Chambre double ». Ce poème en deux actes met en scène le passage subit de l'un à l'autre monde, de l'idéal au spleen, du spirituel au vulgaire, de l'infini à la finitude, du poétique au prosaïque, de l'Art à la Vie. Si le poème en prose partage l'« horreur du Temps » avec le poème en vers précité « L'Horloge », ce thème principal se trouve ici plus explicitement ou plus *prosaïquement* rattaché aux empêchements ironiques de l'existence. Ce sont la visite de l'huissier de justice et la demande de manuscrit par le directeur de journal qui soudain font intrusion dans la chambre spirituelle du poète — où « l'âme […] prend un bain de paresse[778] » — avant de briser cette sérénité suprême et le Poème à venir.

En effet, un beau poème était réellement en train de s'écrire : la première partie du texte se consacre, d'un style ostensiblement exquis, à la description d'une fabuleuse chambre, d'une rêverie opiacée où même « les meubles ont l'air de rêver[779] ». Le lecteur de Baudelaire reconnaît cette chambre qui, au reste, n'est autre que le cerveau du poète aux plus heureuses inspirations. Meubles d'une beauté sereine, senteur enivrante des fleurs, atmosphère chaude et alanguie à l'heure du soleil couchant, luxe, mystère, paix, silence et enfin le mot de « volupté » qui paraît plus d'une fois… tout se passe comme si nous étions dans la chambre de « L'Invitation au voyage », en prose mais aussi en vers, cette « perle » de la poésie baudelairienne.

Cependant, dans « La Chambre double », la perle est brusquement pulvérisée par l'intrusion du réel, paradoxalement appelé « Spectre » : « La chambre paradisiaque, l'idole, la souveraine des rêves, la *Sylphide*, comme disait le grand René, toute cette magie a disparu au coup brutal frappé par le Spectre[780]. » Le nom de Chateaubriand et la « sylphide » qui l'accompagne dans ses imaginations sont convoqués en tant que

[778] C. Baudelaire, « La Chambre double », *ibid.*, p. 280.
[779] *Ibid.*
[780] *Ibid.*, p. 281.

symboles du génie et de la source d'inspiration chez les premiers romantiques, dont la poétique est largement dépassée dans les années 1860[781].

Romantique attardé, Baudelaire voit tous ces mondes idéaux disparaître de sa chambre comme si le noble ruiné regrettait son opulence d'hier. Mais le regret n'est pas exempt d'ironie, car cette « école du désenchantement » se doit d'inventer, à l'époque médiatique, une autre poétique que celle sacrée et transcendantale de ses aînés comme Chateaubriand et Lamartine, qui, indifférents aux soucis terrestres, pouvaient écouter la Nature avec recueillement dans une atmosphère spirituelle et religieuse comme on l'a vu avec l'exemple de la querelle entre Hugo et Hoffman.

Il s'agit donc moins d'un regret que d'un adieu. C'est ainsi que le poème baudelairien continue, la porte de la chambre *double* s'ouvre, même après l'échec de la sublimation ou de la « cristallisation » dû à l'intrusion intempestive de la Vie. L'esthétique puriste d'un Vigny aurait jeté le manuscrit qui n'aboutit pas, ne se cristallise pas en « perle ». Le poète du « Coucher du soleil romantique » au contraire en sait long sur la grandeur comme sur la déchéance d'un tel idéalisme. « La Chambre double » en est la preuve, qui avoue l'avortement de son propre projet poétique. En d'autres termes, ce poème en prose est le jumeau mort-né de « L'Invitation au voyage ». Et sa mort n'a ici rien d'accidentel : il est violemment tué par le rythme de la vie moderne qui n'a de cesse de rappeler le poète à l'ordre du Temps : « Je vous assure que les secondes maintenant sont fortement et solennellement accentuées, et chacune, en jaillissant de la pendule, dit : — "Je suis la Vie, l'insupportable, l'implacable Vie[782] !" »

Ainsi interrompu au milieu de ses plus belles rêveries, le poète n'en abandonne pas moins son manuscrit et continue à rédiger sa *suite* conformément aux demandes du directeur de journal, qui lui réclame la *suite* du manuscrit. De ce point de vue, on peut également dire que « La Chambre double » *prend la suite* de « L'Invitation au

[781] Sur la représentation de la sylphide dans la littérature romantique, voir Jean-Marie Roulin, « La Sylphide, rêve romantique », *Romantisme*, n° 58, 1987, « Figures et modèles », p. 23-38. Jean-Marie Roulin approfondit l'analyse de la sylphide dans *Chateaubriand. L'exil et la gloire. Du roman familial à l'identité littéraire dans l'œuvre de Chateaubriand*, Honoré Champion, 1994, chapitre 3 « D'amour et de gloire », p. 327-350.

[782] C. Baudelaire, « La Chambre double », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 282.

voyage » dans la mesure où l'un reprend là où l'autre s'est arrêté. Comme le directeur de journal attend la suite du manuscrit, l'époque journalistique attend celle de la poétique, car le poète d'aujourd'hui n'est plus ce fabricant de perles, qui peut se donner une étendue vertigineuse de Temps pour n'avancer qu'avec une « lenteur difficultueuse[783] », comme le dit Sainte-Beuve parlant du processus créatif de Vigny. De même, il n'est plus cet ami de la grande Nature qui, à l'instar de Rousseau ou de Lamartine, s'inspire heureusement des promenades solitaires au bord du lac ou dans les forêts (l'évocation de l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* et de la « sylphide » que celui-ci rencontre dans la forêt bretonne — après l'avoir vue incarnée par la danseuse Marie Taglioni[784] — est ici d'autant plus significative si l'on se rappelle le dessein d'une poésie anti-pastorale que Baudelaire s'est fixé en publiant ses premiers poèmes en prose[785]).

La vie de l'écrivain-journaliste ne se scande pas par la cloche dont le son se répercute en un écho religieux dans la campagne. Elle est accentuée au contraire par le rythme profane et citadin de la « pendule », rythme qui ne correspond pas au mouvement naturel du soleil[786]. Autrement dit, ce n'est pas le cri du coq mais la lettre de réclamation, non moins lancinante, qui réveille le poète de la vie moderne. Sur son bureau s'entassent « les manuscrits, raturés ou incomplets » et « l'almanach où le crayon a marqué les dates sinistres[787] ! ». Dans cette condition de travail, les moments de l'inspiration se voient sans cesse perturbés et repoussés par les ingérences du journalisme et la fréquentation des hommes de lettres comme l'illustre « À une heure du matin ». Le poème s'ouvre par le cri de soulagement :

---

[783] Sainte-Beuve, « M. de Vigny. 1835. (*Servitude et grandeur militaires*) », *Portraits contemporains*, *op. cit.*, p. 475.
[784] Voir sur ce point J.-M. Roulin, « La Sylphide, rêve romantique », art. cit., p. 30.
[785] Voir à ce sujet la lettre de Baudelaire à Fernand Desnoyers, fin 1853 ou début 1854, *Correspondance*, éd. Claude Pichois et Jean Ziegler, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1973, p. 248.
[786] Comme en témoignent parfaitement les deux poèmes en osmose dans *Tableaux parisiens*, « Le Crépuscule du soir » et « Le Crépuscule du matin ». Voir à ce sujet Kazuhiko Suzuki, « Une lecture des deux *Crépuscules* », *L'Année Baudelaire*, Honoré Champion, n° 13/14, 2011, p. 211-224.
[787] C. Baudelaire, « La Chambre double », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 281.

> Enfin ! seul ! On n'entend plus que le roulement de quelques fiacres attardés et éreintés. Pendant quelques heures, nous possédons le silence, sinon le repos. Enfin ! la tyrannie de la face humaine a disparu, et je ne souffrirai plus que par moi-même[788].

À la fin de la journée, le poète éprouve une immense joie à regagner solitude et silence. L'auteur du *Journal d'un poète* n'insiste-t-il pas lui aussi sur la nécessité de s'isoler du reste du monde par la métaphore de la « herse » ? Pour s'assurer l'équanimité, Vigny a besoin que « sa forte volonté fasse tomber une herse[789]. » Au reste, comme on l'a vu avec l'exemple de Bonald, le goût de la retraite chez les écrivains est aussi vieux que l'Histoire. Baudelaire, lui, invoque les maximes de La Bruyère et de Pascal dans « La Solitude ». Souffrir par soi-même et non par les autres, cela constitue la condition primordiale pour se mettre au travail poétique. Or, ce qui ajoute à l'ironie d'« À une heure du matin », poème ayant l'air, d'ailleurs, d'une page du journal misanthrope, c'est que les mésaventures de la journée sont telles que le poète est obligé de consacrer ses heures nocturnes à s'en consoler plutôt qu'à faire les « beaux vers » :

> Mécontent de tous et mécontent de moi, je voudrais bien me racheter et m'enorgueillir un peu dans le silence et la solitude de la nuit. Âmes de ceux que j'ai aimés, âmes de ceux que j'ai chantés, fortifiez-moi, soutenez-moi, éloignez de moi le mensonge et les vapeurs corruptrices du monde, et vous, Seigneur mon Dieu ! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise[790] !

Le malheur de la vie moderne veut que le poète ne puisse être seul avec lui-même même à ces heures vouées à la paix de l'âme. Malgré son soulagement liminaire et sa délivrance de « la tyrannie de la face humaine », celle-ci le hante de manière incessante jusqu'à son dernier asile de la Pensée, empêchant ainsi toute méditation poétique. On comprend mieux maintenant pourquoi, dans « La Chambre double », tous ces intrus dans la vie privée sont appelés « Spectre » : un spectre hante dans son absence

---

[788] C. Baudelaire, « À une heure du matin », *ibid.*, p. 287.
[789] A. de Vigny, *Le Journal d'un poète*, *Œuvres complètes* [1948], *op. cit.*, p. 1204.
[790] C. Baudelaire, « À une heure du matin », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 288.

même, c'est une hantise permanente. « Le silence et la solitude de la nuit », ces compagnons du travail spirituel servent pourtant ici à essuyer les « opprobres subis » dans la journée, dirait Mallarmé, et non à se livrer au face à face avec soi-même.

« [C]et "espace de temps" nocturne est alors celui précisément où rien n'indique qu'il y ait une mesure, où la pensée n'est légère que parce qu'elle vit de son seul effort, et ne se sent libre que parce qu'elle s'est soustraite à l'actualité même[791]. » Si cette remarque de Georges Poulet sur l'emploi du temps « nocturne » vaut pour l'activité créatrice de Vigny, elle ne s'applique plus au cas Baudelaire, chez qui la fuite hors de l'« ici et maintenant » s'impose comme une nécessité encore plus inaccessible. En ce sens, on pourrait dire que le *temps humain* est mieux vécu par un Baudelaire que par un Vigny. Prisonnier de la finitude et sans cesse hanté par le « Temps » et le « Spectre » qui en est le procureur, le poète baudelairien n'est pas capable de travail même dans son temps de travail. Les manuscrits s'entassent « raturés ou incomplets » tandis que les « dates sinistres » approchent. Qu'est-ce que le manuscrit si ce n'est le projet du rêve, et la « date sinistre » la réalité qui vient l'écraser ? Aussi le Poème rêvé reste-t-il à jamais en deçà de la réalisation, à l'état de « désir » si l'on veut, car toujours voué à l'échec. Pour reprendre le titre d'un autre poème du *Spleen de Paris*, le poète est le prisonnier du « désir de peindre ». À une heure du matin, les poètes d'hier pouvaient écrire « quelques beaux vers ». Aujourd'hui, ils ne peuvent que *désirer* les écrire, *vouloir* cette preuve du Poète qui les mettrait au-dessus de tous les détestables « hommes de lettres » et « journalistes » dont, à vrai dire, eux-mêmes font partie. Cette prière à la supériorité et à l'unicité est d'une sincérité touchante, mais aussi, il faut le dire, d'une banalité affligeante car, pour reprendre les mots de Steve Murphy, il s'agit d'une « prière du pharisien émise […] sans conviction[792] ». Ce désir élitiste détermine et définit par là même le poète à l'époque journalistique : le poète n'est plus une race élue, un être inspiré et inspirant comme Ion, mais un écrivain-journaliste victime de l'écart entre ce « mythe » du Poète surhumain et ses propres banalité et incapacité dues

[791] G. Poulet, *Études sur le temps humain*, *op. cit.*, t. 1, p. 247.
[792] Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du* Spleen de Paris [2003], Honoré Champion, « Champion Classiques », 2007, p. 186.

à mille empêchements de la vie quotidienne. À cet égard, peu de poèmes baudelairiens se montrent aussi antipoétiques ou post-poétiques que « La Chambre double » et « À une heure du matin » dans la mesure où ils témoignent d'un échec fatal : celui d'*écrire un poème*.

On a déjà remarqué que ces œuvres poétiques sont nettement influencées par la littérature médiatique. À ce propos, Graham Robb propose une lecture à travers le prisme du journalisme qu'elles prennent pour cible : « Il est donc significatif sans doute que le journal se montre dans *Le Spleen de Paris* sous une lumière ambiguë. Prostitution et tentation à la fois, c'est le journal qui représente, dans *À une heure du matin* ou dans *La Chambre double*, les intrusions brutales d'un monde prosaïque ; mais il apparaît comme une inspiration[793]. » En effet, il n'est plus question de l'apparition d'une « sylphide », mais c'est au contraire la rencontre avec des journalistes et des plumitifs — ces voleurs du temps, de l'inspiration et de la dignité de l'« écrivain » — qui donne matière à l'écriture poétique. Ajoutons toutefois que ces « intrusions brutales d'un monde prosaïque » apparaissent ici comme une inspiration *négative*. Ces poèmes-manuscrits qui se raturent, qui se souillent et se présentent dans leur parfaite imperfection sont, en quelque sorte, négation de la Poésie, Poésie comme perle de la pensée. Le temps est révolu où l'on pouvait dire que « [l]a poésie lyrique sort de la pensée[794] ». Il faut maintenant un autre lyrisme, une autre pensée sur et pour la création poétique.

La particularité de l'œuvre de Baudelaire consiste en ce qu'elle réalise non seulement l'une des plus hautes perfections de la poésie française moderne, mais témoigne aussi, dans un même mouvement, de la difficulté rencontrée dans ce travail de perfection, comme le montrent ces vers du « Crépuscule du soir » :

> Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment,
> Et ferme ton oreille à ce rugissement[795].

---

[793] G. Robb, « Les origines journalistiques de la prose poétique de Baudelaire », *Les Lettres romanes*, n° 44, 1990, p. 25.
[794] Charles de Rémusat, « De l'état de la poésie française », *Le Globe*, 12 février 1825.
[795] C. Baudelaire, « Le Crépuscule du soir », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 95.

Ce besoin de repli sur soi, parfois exprimé sur le mode de la prière, se trouve partout dans la poésie baudelairienne, en prose comme en vers :

> Sois sage ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.
> Tu réclamais le Soir ; il descend ; le voici [...][796].

Après la lecture de « La Solitude » et d'« À une heure du matin », on devine de quelle « Douleur » il s'agit pour commencer ce sonnet nocturne d'une beauté d'autant plus introuvable, on l'aura compris, que le temps du « recueillement » l'est également. En effet, la véritable valeur d'un poème-perle comme « Recueillement » doit être mesurée à l'aune de cette dialectique de la réussite et de l'échec de *poièsis*. Sans doute, est-ce là l'une des preuves de la « modernité romantique ». On aurait tort de conclure, avec les quelques exemples que je viens d'évoquer, que, chez Baudelaire, les « intrusions brutales d'un monde prosaïque » concernent uniquement l'écriture de la prose poétique. Non seulement ses poèmes rimés moins connus comme « Examen de minuit » et « La Fin de la journée », mais aussi ses plus beaux vers comme « Recueillement » font également face à cette menace de la vie journalière et journalistique, dont ils sont sauvés d'extrême justesse. Béatitude céleste et plénitude spirituelle sont des sentiments inconnus aux poètes de la vie moderne. C'est au contraire cet affrontement constant et lancinant d'un « abîme », si je puis dire, qui attribue une beauté si rare aux poèmes baudelairiens :

> Pendant que des mortels la multitude vile,
> Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,
> Va cueillir des remords dans la fête servile,
> Ma douleur, donne-moi la main ; viens par ici,
>
> Loin d'eux […][797].

Le rejet strophique est aussi psychologique, visualisant l'aversion du poète envers « la multitude vile » — qui rime avec « ville » dans la strophe précédente — et la nécessité vitale de s'en arracher. « Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui

[796] C. Baudelaire, « Recueillement », *ibid.*, p. 140.
[797] *Ibid.*, p. 141.

marche[798]. » Ce qui fait de ce dernier alexandrin du « Recueillement » l'un des sommets de la poésie française moderne, c'est donc la volonté déterminée de lyrisme qui s'affirme contre la cacophonie du monde de plus en plus sourd à « la douce Nuit qui marche ».

La beauté baudelairienne, inséparable du malheur et de la mélancolie[799], n'est que dialectique. « Pour que la muse se révèle à lui, il faut qu'il ait en quelque sorte dépouillé toute son existence matérielle dans le calme, dans le silence et dans le recueillement[800]. » Le jeune Hugo pouvait définir en ces termes, on l'a vu, la poétique « idéaliste » de Vigny. Contrairement à cet idéalisme spirituel des années 1820, qui se dépouille et se purifie dans une parfaite équanimité sans aucun sens dialectique, l'« idéal » baudelairien est sans cesse forgé au marteau de l'« existence matérielle » que l'on connaît mieux sous le nom de « spleen ». L'idéal ne se révèle plus dans un transport d'enthousiasme céleste comme chez la première génération romantique, mais se forge *à froid*, si je puis dire, d'où la beauté et l'intensité dont font preuve certains vers des *Fleurs du mal* comme ce fameux alexandrin du « Balcon » : « Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses ». Ces minutes qui ne se retrouvent que dans le souvenir du « je » sont d'autant plus heureuses que les minutes auxquelles il fait face habituellement, même en composant ce poème, sont celles que l'horloge et le pendule comptent à rebours ; minutes sinistres, pour tout dire, qui rebattent nos oreilles d'un tout autre « Souviens-toi » que celui évocateur de « la douceur du foyer ». Toute médaille a son revers. Pour mesurer dans toute leur profondeur la beauté et la vérité qu'exprime un poème comme « Recueillement », il est donc nécessaire de le lire à travers le prisme d'un autre poème comme « L'Examen de minuit », poème qui fait pendant à celui-là, ou mieux encore, qui en est l'*épave*.

---

[798] *Ibid.*

[799] « Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie [en] est un des ornements les plus vulgaires ; — tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé ?) un type de Beauté où il n'y ait du *Malheur*. » (C. Baudelaire, *Fusées*, *ibid.*, p. 657-658.)

[800] V. Hugo, « *Éloa ou la sœur des anges. Mystère.* par le comte Alfred de Vigny », *La Muse française*, *op. cit.*, t. 2, p. 249.

Le lyrisme moderne navigue entre « vaporisation » et « centralisation », et c'est ce mouvement qu'illustre l'œuvre entière de Baudelaire. Elle se joue sur une tension essentiellement dialectique, dont le spleen et l'idéal constituent les deux agents. Ni l'un ni l'autre ne prennent tout leur sens que sous ce rapport corrélatif. C'est en ce sens que le journalisme et toutes ses retombées négatives s'imposent comme « inspiration » dans *Le Spleen de Paris* mais aussi dans *Les Fleurs du mal*.

Chapitre XIV
Penser la littérature après Juillet

1. Le débat romantique après *Hernani* ?

On dit que l'histoire du romantisme se divise en deux périodes : celle d'avant et celle d'après *Hernani*. La « victoire » du drame hugolien en cette soirée du 25 février 1830, Théophile Gautier l'évoquera avec un enthousiasme tout juvénile — mais seulement quarante ans plus tard — dans son *Histoire du romantisme* (1872), un des mémoires qui a largement contribué, les noms de l'auteur et du livre aidant, à accréditer la « légende[801] » de la fameuse bataille d'*Hernani*.

Dans l'introduction de la présente étude, j'ai évoqué cette œuvre posthume de Gautier, qui demande à être relue de manière critique. L'*Histoire du romantisme* est une œuvre inachevée, disais-je, interrompue par la mort de l'auteur. Précisons toutefois que la phrase n'est pas terminée : ces mémoires personnels de l'ancien soldat romantique sont interrompus dans le chapitre, justement, d'*Hernani*. L'histoire d'*Hernani* n'est donc pas finie. Dès lors, il me semble nécessaire de la reprendre là où Gautier s'arrête. À ce sujet, Henri Girard note à juste titre : « On est la dupe, quand on parle du romantisme, des cris de victoire que poussèrent les novateurs, aux environs de 1830, après la bataille d'*Hernani*, quand ils eurent définitivement vaincu leurs adversaires, les vieux classiques de l'Empire[802]. »

Définitivement vaincu ? L'adverbe est sujet à caution. Henri Girard n'est-il pas

[801] Voir à ce sujet, A. Ubersfeld, *Le Roman d'Hernani*, Mercure de France et Comédie-Française, 1985 ; Agnès Spiquel, « La légende de la bataille d'*Hernani* », dans Marie Dollé (dir.), *Quel scandale !*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Culture et Société », 2006, p. 13-27 ; Myriam Roman, « La "bataille" d'*Hernani* racontée au XIX^e^ siècle : pour une version romantique de la "querelle" », dans C. Saminadayar-Perrin (dir.), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e^ siècle ?*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Le XIX^e^ siècle en représentation(s) », 2008, p. 125-149 ; O. Bara, P. Berthier, S. Vielledent, A. Bernadet, C. Narjoux, *Hernani et Ruy Blas*, Neuilly, Atlande, « Clefs concours — Lettres XIX^e^ siècle », 2008, p. 51-55, 63-69.

[802] H. Girard, « Introduction II. Un théoricien du romantisme », dans É. Deschamps, *Un manifeste du romantisme*, *op. cit.*, p. XXX.

lui-même dupe de cette « légende », dont l'écho ne va crescendo qu'au fil du temps avant de s'imposer dans les manuels d'histoire littéraire ? En 1831, on pouvait toujours dire : « On ne peut guère maintenant lancer un petit ouvrage dans la circulation sans s'expliquer sur l'école littéraire à laquelle on appartient, ou à laquelle on a la prétention d'appartenir[803]. » On pouvait toujours s'opposer aux vainqueurs *définitifs* : seulement deux mois après la « victoire » d'*Hernani*, Antoine Jay, collaborateur du *Constitutionnel*, publie *La Conversion d'un romantique, manuscrit de Jacques Delorme*[804], pamphlet antiromantique de 400 pages qui vise l'auteur de *Joseph Delorme*. En mai 1833, le futur glossateur des auteurs classiques, Félix Lemaistre fonde *La Revue théâtrale*, « journal littéraire, non Romantique » qu'il rebaptisera tout bêtement *L'Anti-romantique*. Bref, comme le dit le *Journal des débats*, « [c]ette grande question littéraire, cette question d'école est toujours aussi indécise qu'auparavant[805]. » Dire que les romantiques eurent *définitivement vaincu* leurs adversaires après la bataille d'*Hernani*, c'est oublier que la lice n'est pas encore déserte, que les classiques sont toujours vivants sous la monarchie de Juillet[806].

Si, toutefois, la querelle des classiques et des romantiques semble s'apaiser après Juillet, il y a plusieurs raisons pour cela. En premier lieu, comme on l'a déjà vu sur l'exemple d'un Vigny et d'un Gautier, les romantiques des années 1830 trouvent dans la nouvelle société bourgeoise leur menace plus grave et plus immédiate que les prêches et serments académiques. De fait, l'Académie française ne constitue plus le véritable lieu de bataille telle qu'elle le fut dans les années 1820. À partir de la monarchie de Juillet, les écrivains que d'aucuns disaient hier de « nouvelle école » font leur entrée successive à l'Institut comme Lamartine (déjà en 1829), Nodier (1833),

---

[803] C. Nodier, « Préliminaire », *Souvenirs, épisodes et portraits pour servir à l'histoire de la Révolution et de l'Empire*, Alphonse Levavasseur, 1831, p. xxxiii.

[804] Antoine Jay, *La Conversion d'un romantique, manuscrit de Jacques Delorme*, Moutardier, 1830. Voir sur cet ouvrage, le résumé de Gérard Gengembre dans son édition de V. Hugo, *Hernani*, Pocket, « Pocket classiques », 2002, p. 257-258 ; A. Glinoer, *La Querelle de la camaraderie littéraire*, *op. cit.*, p. 78-84.

[805] « Théâtre français — *Hernani*. Première représentation », *Journal des artistes*, 28 février 1830.

[806] Relativisant la « victoire » d'*Hernani*, Pierre Moreau rappelle le regain des classiques dans les années 1830. Voir P. Moreau, *Le Classicisme des romantiques*, *op. cit.*, p. 232-253.

Hugo (1841), Sainte-Beuve (1844) et enfin Vigny (1846) et Musset (1852). Pour n'en citer qu'un exemple, en 1824, Alexandre Soumet, quittant *La Muse française* pour se glisser dans l'habit vert, s'obligea à abjurer la foi romantique en affirmant la supériorité de la tragédie française sur les « ébauches dramatiques[807] » des pays voisins ; dix ans après, sous la même Coupole, le nouvel académicien Charles Nodier soulignera son parti pris pour « cette innovation cosmopolite, qui ne tient pas dans un injuste mépris les productions du génie de l'étranger […][808]. »

Beau contraste qui illustre le changement de paradigme et une certaine souplesse dont fait preuve l'Académie surtout depuis 1827 — année de l'élection du politicien libéral Royer-Collard — sans jamais se départir cependant de sa mission originelle : celle de normaliser la langue française. Le 29 juin 1830, dans la séance de réception de Ségur et de Pongerville, Antoine-Vincent Arnault, avec son confrère Étienne de Jouy, s'acquitte de ce devoir suprême. Il anime ce « festival antiromantique[809] » en vitupérant les néologismes romantiques. Discours scandaleusement rétrograde, aux yeux de Jules Janin, pour le membre de l'Institut qui « chaque jour […] comprend mieux ce que c'est que la liberté dans l'art […][810]. » Deux ans après, l'académicien récidive en répondant cette fois à Antoine Jay, dont j'ai évoqué plus haut la virulence antiromantique. Inutile de nous y attarder tant l'argument est usé : il s'agit d'un plaidoyer contre Dante et Shakespeare en faveur de Racine et de Voltaire. Né en 1766 et académicien depuis 1803, Arnault est connu pour son amitié avec Napoléon. Amitié qui lui vaut, à l'issue des Cent Jours, l'exil et l'exclusion de l'Académie (qui lui rouvre ses portes en 1829) : « Sa vie littéraire, pour moi, finit à ce moment — dira Sainte-Beuve en 1853 — : non qu'il n'ait encore écrit, causé, raillé, ou même risqué des tragédies et comédies ; mais, si l'on excepte ses agréables *Souvenirs*, il n'a plus rien fait qui ac-

---

[807] A. Soumet, *Discours prononcé dans la séance publique tenue par l'Académie française, pour la réception de M. Soumet, le 25 novembre 1824*, Firmin Didot, 1824, p. 7.

[808] C. Nodier, « Discours de la réception à l'Académie française », dans P. Souday, *Les Romantiques à l'Académie*, *op. cit.*, p. 84-85.

[809] Claude Duchet et al., « Écrivains et artistes en 1830 », *Romantisme*, n° 39, 1983, « Poésie et société », p. 155. Sur cette séance académique, voir aussi C. L. [Charles-Louis] Lesur, *Annuaire historique universel pour 1830*, Thoisnier-Desplaces, 1832, p. 253-254.

[810] J. J. [J. Janin], « Académie française. Réception de MM. de Ségur et de Pongerville », *Journal des débats*, 30 juin 1830.

croisse réellement cet héritage de choix, le seul dont la postérité se soucie[811]. » Décidément, les Jeunes-France de 1830 — « fatale secte qui renversa les Bourbons », dit Balzac dans *Illusions perdues* — n'avaient plus rien à attendre de ce survivant sexagénaire de l'Empire, sévèrement persiflé, ainsi que Jay et Baour-Lormian, par le jeune auteur de « Daniel Jovard ». Rappelons aussi que malgré la sensibilité libérale dont il se targue, Arnault est l'un des cosignataires de la fameuse pétition de 1829 à Charles X au sujet de l'interdiction des pièces romantiques dans le Théâtre-Français[812].

Rien d'étonnant donc si son antiromantisme tiré au cordeau n'a pas pris en 1832. Pour parler court, Arnault ne put devenir Auger (qui est d'ailleurs de six ans son cadet), le temps ne permettant plus de rappeler le climat de lutte de 1824. La réaction mitigée des journaux et revues en témoigne à merveille. Ainsi, le *Journal des débats* : « Les romantiques aujourd'hui remplissent les vides du discours académique[813] » ; le *Courrier des Théâtres* encore plus sèchement : « Mais, excepté M. Arnault et la *célébrité* de M. Alex. Dumas, qu'est-ce qui [*sic*] songe aujourd'hui au romantisme[814] ? » ; et enfin Sainte-Beuve, à l'instar de Jules Janin, doute de l'opportunité d'une campagne antiromantique aux lendemains de Juillet : « Nous nous permettrons aussi de trouver que la chaleur de parole et l'emportement exemplaire avec lesquels on a remis sur le tapis, à propos de M. Jay, des questions déjà bien vieilles de goût et de genres littéraires, ne sont plus en rapport avec la préoccupation du public, ni même avec l'atmosphère de l'Académie[815]. »

---

[811] Sainte-Beuve, « M. Arnault, de l'Institut », *Causeries du lundi*, 3e édition, Garnier Frères, t. 7, 1867, p. 514-515. (Article paru pour la première fois dans *Le Moniteur universel*, 21 mars 1853.) Concernant la date d'édition du tome 7 des *Causeries*, absente sur les couvertures, je me réfère à J. Bonnerot, *Bibliographie de l'œuvre de Sainte-Beuve*, t. 3, 1ère partie, Giraud-Badin, 1952, p. 327.

[812] Voir à ce sujet J. Marsin, *La Bataille romantique*, *op. cit.*, t. 1, p. 194. Sur la contribution d'Arnault dans le débat romantique, voir Raymond Trousson, *Antoine-Vincent Arnault (1766-1834). Un homme de lettres entre classicisme et romantisme*, Honoré Champion, « Les dix-huitièmes siècles », 2004, notamment chapitre XV : « Classiques et romantiques », p. 279-300.

[813] R., « Académie française. Séance du 16 juin. Réception de M. Jay. », *Journal des débats*, 23 juin 1832.

[814] « Académie française. Réception de M. Jay », *Courrier des Théâtres*, 22 juin 1832.

[815] S. B. [Sainte-Beuve], « Réception de M. Jay à l'Académie française », *Le National*, 20 juin 1832. L'article est repris avec le titre « Étienne Jay. Réception à l'Académie française » dans *Premiers Lundis*, *op. cit.*, t. 2, 1874, p. 83-90.

Après Juillet, l'Académie française n'est plus le siège antiromantique. Celui-ci s'installe désormais au cœur de la société indifférente aux choses de la littérature et de l'art. L'aversion des romantiques contre la domination bourgeoise qui s'exerce depuis 1830 est merveilleusement résumée par ces mots attribués à Privat d'Anglemont : « Les romantiques n'avaient de commun que leur haine des bourgeois qu'ils appelèrent génériquement épiciers (1830). La société ne se divisa plus à leurs yeux qu'en bourgeois et en artistes, — les épiciers et les hommes[816]. » Derrière cette nouvelle division de la société entre les « bourgeois » et les « artistes », entre les *utiles* et les *inutiles*, ne peut que s'atténuer celle, traditionnelle, entre les classiques et les romantiques. À l'issue de la révolution, *Le Figaro* propose l'armistice à ces deux écoles littéraires pour mieux combattre leur ennemi commun :

> Il est nécessaire que classique et romantique s'entendent pour demander une protection qui ne fasse pas descendre l'art à une position de vasselage honteux. Dans un gouvernement constitutionnel, où toutes les tendances sont vers l'utile, les arts ne peuvent espérer d'encouragements qu'autant qu'ils concourront avec la littérature aux progrès de la société, au développement des idées généreuses, morales et patriotiques : c'est à cela que doivent songer les artistes ; ils penseront ensuite à faire triompher leurs systèmes particuliers, leurs écoles, leurs petites prétentions […][817].

Plus de querelle intestine, plus de discussion sur le sexe des anges quand les forces bourgeoises s'apprêtent à entrer dans la cité des artistes pour y propager leur « religion épicéenne ». Force est de prendre des mesures contre l'invasion de ces ennemies de l'Art, qu'il soit l'art classique ou l'art romantique ; la discussion littéraire, discussion « frivole », on la reprendra après. En ce sens, ce qui contribue à désamorcer le débat romantique en ce début des années 1830, c'est sans doute moins la bataille d'*Hernani* que la révolution de Juillet. Le soir du 27 juillet, autour du Théâtre-Français, hier fréquenté par des jeunes « claqueurs », on voit maintenant se dresser des barricades[818]. Hugo a gagné, puis la France. Comment la gloire d'un écrivain n'aurait-elle

---

[816] Lorédan Larchey, *Les Excentricités du langage français*, Revue anecdotique, 2e édition, 1861, p. 121.
[817] « Que veulent les artistes ? », *Le Figaro*, 22 septembre 1830.
[818] À ce sujet, Albert Thibaudet remarque : « 1830 n'est pas seulement l'année où l'on se bat à

pas pu s'estomper devant celle d'un pays ou, du moins, d'une capitale[819] ?

Hier la foule, aujourd'hui le peuple : « Paris se lève, s'arme, se bat *comme un seul homme*[820] », note Jean-Louis Bory dans son histoire de la révolution de Juillet. De fait, à l'issue des Trois Jours, le théâtre cesse d'être le lieu de conflit pour devenir celui d'accord et de partage. On pouvait lire dans *Le Constitutionnel* du 23 août : « [I]l [le public] n'y va pas pour chercher une vaine distraction, mais pour entretenir au contraire ses émotions de la veille par quelques chants empruntés au temps de notre première révolution […][821]. » Partout retentit *La Marseillaise*, partout passent des pièces patriotiques et révolutionnaires, « car on avait besoin, après la victoire, de se réunir pour entonner des chants de triomphe et jurer vengeance aux morts : jamais plus saint enthousiasme n'a éclaté[822]. » Désireux de partager un moment d'émotion, les Parisiens de 1830 se rendent à l'Opéra, comme ceux de 1998 — et de 2018 — aux Champs-Élysées après la finale de la Coupe du monde ou encore ceux de 2015 à la place de la République après l'attentat contre *Charlie Hebdo* ; ils saluent leur victoire, pleurent les morts et consolent les victimes. En ces jours de fête et de deuil, « le spectacle était un prétexte[823] ». Qui se souvient alors que la Comédie-Française avait constitué la pomme de discorde, elle qui se décide, dès les lendemains des Trois Jours, à ouvrir ses portes au bénéfice des blessés, des veuves et des orphelins ? Dans cette exaltation révolutionnaire, qui s'intéresse à la « vieille » bataille d'*Hernani* quand les théâtres présentent celle de la veille[824] ? De fait, lorsque *Hernani* revient sur la scène le

---

Hernani, et où l'on pense classique et romantique, mas celle où l'on se bat sur les barricades, et où la vie politique va, pendant plusieurs années capitales, penser et vivre *résistance* et *mouvement*. » (Albert Thibaudet, « Romantisme et politique » (1930), *Réflexions sur la politique*, éd. Antoine Compagnon, Robert Laffont, « Bouquins », 2007, p. 407.)

[819] On sait que la révolution de Juillet a un caractère essentiellement parisien. Voir sur ce point Jean-Claude Caron, *La France de 1815 à 1848*, 2e édition, Armand Colin, « Cursus Histoire », 2000, p. 93 ; B. Goujon, *Monarchies postrévolutionnaires 1814-1848*, *op. cit.*, p. 227-228.

[820] Jean-Louis Bory, *La Révolution de Juillet. 29 juillet 1830*, Gallimard, « Trente journées qui ont fait la France », 1972, p. 291.

[821] « Spectacles », *Le Constitutionnel*, 23 août 1830.

[822] « Théâtre des nouveautés », *Le Figaro*, 3 août 1830. Sur la situation du théâtre après Juillet, voir Sylvie Vielledent, *1830 aux théâtres*, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2009, le chapitre premier de la deuxième partie « Théâtre et révolution », p. 105-194.

[823] « Théâtre de l'Opéra », *Le Figaro*, 5 août 1830.

[824] Sur les représentations théâtrales des trois journées révolutionnaires, voir Jean-Claude Yon,

11 août, après environ deux mois d'absence, le charitable Hugo abandonne ses droits d'auteur à ces victimes de Juillet. Le *Courrier des Théâtres* raconte dans quelle ambiance le drame a été joué : « En donnant, hier, *Hernani* pour sa seconde représentation patriotique, la Comédie-Française a offert ce qu'elle a de plus lucratif pour le moment. Mesurons donc l'éloge à l'importance du cadeau et laissons, pour aujourd'hui, le côté littéraire de cette question, d'ailleurs passablement jugée depuis les derniers échecs du Romantisme[825]. »

La révolution de Juillet — et non la bataille d'*Hernani* — a divisé l'époque et rendu définitivement obsolète tout ce qui fut avant ; le débat romantique ne fait pas exception[826]. Généralement parlant, un événement historique — ou « historial » selon l'expression de Heidegger —, qu'il soit glorieux ou tragique, instaure d'emblée un *avant* et un *après*, séparant à jamais *qui nous sommes* de *qui nous fûmes*. De cette rupture brusque résulte un effacement du passé récent : pour n'en citer qu'un exemple, si au Japon on se rappelle mal nos vies d'avant le 11 mars 2011, notre amnésie vient sans doute non seulement des ravages matériels causés par séisme et tsunami mais surtout d'un choc psychologique provoqué *sur le champ* par l'impact même de cet « événement historique ». De même, avant qu'ils ne prennent conscience de quelques conséquences sociales et politiques que va entraîner la révolution de Juillet, les Français de 1830 avaient le sentiment d'être arrivés sur l'autre rive de l'Histoire.

Ensuite, comme toute révolution, Juillet 1830 a pour programme le renouvellement de l'histoire et le rajeunissement de l'esprit. Guidée par les jeunes libéraux, elle s'efforce de sceller l'« Ancien régime[827] », comme le dit François Furet, en instaurant le gouvernement représentatif. Alphonse Pépin souligne le triomphe de la jeunesse : « À aucune époque du monde on n'a autant flatté la jeunesse qu'à l'époque dite *pro-*

« La révolution de 1830 au théâtre ou le triomphe de la Barricade imprimée », Alain Corbin et Jean-Marie Mayeur (dir.), *La Barricade*, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 85-96 ; Sylvie Vielledent, *1830 aux théâtres*, *op. cit.*, p. 122-131.

[825] *Courrier des Théâtres*, 12 août 1830.

[826] Sur le rôle de la révolution de Juillet dans le débat romantique, voir aussi P. Berthier, *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet (1830-1836)*, Villeneuve d'Ascq, Éditions universitaires du Septentrion, t. 1, 1997, p. 424-429.

[827] Voir François Furet, *La Révolution française II. Terminer la Révolution de Louis XVIII à Jules Ferry (1814-1880)*, Hachette Littératures, « Pluriel », 1988, p. 121-123.

gressive de 1830[828]. » De fait, Hugo a tôt fait d'en chanter les louanges dans son ode originairement intitulée « À la Jeune France », publiée dans *Le Globe* du 19 août :

> Oh ! l'avenir est magnifique !
> Jeunes Français, jeunes amis,
> Un siècle pur et pacifique
> S'ouvre à vos pas mieux affermis[829].

Ce rappel à la « Jeune France » — expression dont on se servait dès la veille des Trois Jours[830] — accompagne la sortie de l'ancienne France et, corollairement, l'oubli du passé. « [D]epuis la révolution de juillet, continue Pépin, *nous avons changé tout cela*. La vieillesse est méprisée, insultée ; l'âge mûr déclaré impuissant et inhabile à comprendre les hautes questions sociales ou politiques[831]. » Poussée par cette haine des vieux et des anciens — nobles, clergé et « le vieillard qui a été le Roi[832] » — et les nouvelles idées saint-simoniennes de « progrès », la société après Juillet promettait, du moins dans un premier temps, un renouveau politique, économique, idéologique et culturel. À cette heure du rajeunissement à tous crins, rien d'étonnant que le débat romantique, sempiternellement poursuivi depuis l'« Ancien régime », paraisse anachronique aux yeux des enfants de Juillet.

Prenons un exemple qui nous en convaincra. En 1832, le dramaturge et rédacteur de la *Tribune romantique*, Étienne Cordellier-Delanoue publie, en guise de préface de sa pièce de théâtre, une longue dissertation « De la question littéraire après *Hernani* ». Dans ce compte rendu de la littérature contemporaine, le jeune auteur de 27 ans, tout en saluant son ami Hugo ainsi que Sainte-Beuve et Mérimée, souligne que la querelle des classiques et des romantiques se trouve complètement dépassée : « Des *romantiques* et des *classiques* en 1832 ! concevez-vous ! mais c'est à faire douter de la révo-

---

[828] Alphonse Pépin, *La Royauté de juillet et la révolution*, Delaunay, t. 2, 1837, p. 233.
[829] V. Hugo, « Dicté après Juillet 1830 », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Poésie I », p. 688.
[830] Voir à ce sujet F. Baldensperger, « Le grand schisme de 1830 : "Romantisme" et "Jeune Europe" », *Revue de littérature comparée*, 10e année, 1930, p. 6.
[831] A. Pépin, *La Royauté de juillet et la révolution*, *op. cit.*, t. 2, p. 234-235.
[832] V. Hugo, « Préface » des *Feuilles d'automne*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, « Poésie I », p. 563.

lution de juillet[833]. » Et le *Journal des débats* d'enchaîner : « Depuis longtemps on ne parle plus de classiques ni de romantiques. La révolution de juillet les a tués, ou, pour mieux, a tué leurs escarmouches, leurs ardeur et leur manie belligérante […][834]. » Armand Carrel, rédacteur en chef du *National*, affiche le même bilan : « Nous croyons, nous, le moment arrivé où peut se vider cette querelle déjà ancienne entre l'école conservatrice de la littérature nationale et l'école qui s'est mise en quête d'une littérature nouvelle. La révolution de juillet est venue faire une heureuse diversion à cette querelle[835]. » Aux yeux des gens de ce temps, qu'ils soient pour ou contre Hugo — Carrel l'éreintait par trois articles en mars 1830[836] — c'est donc moins *Hernani* que la révolution qui fait date dans l'histoire du débat romantique. Or, on sait que ce drame a des affinités avec la révolution, sans parler de leur proximité : l'un et l'autre sont motivés par la soif de la liberté. Ainsi Anne Ubersfeld pouvait affirmer : « D'une certaine façon, *Hernani* n'a pas été une arme, mais il a été un drapeau ; la victoire de juillet a été sa victoire[837]. » Toutefois, on pourrait sans doute penser le contraire : d'une certaine façon, la victoire de Juillet a terni celle de Hugo, la bataille sur la scène cédant le pas à celle de rues.

Que les affaires politiques imposent aux écrivains une perspective peu réjouissante, on le comprend mieux dans la situation après 1830. C'est « folie » de publier un recueil de poèmes en ces temps politiques troublés — dit Hugo en 1831 dans la préface des *Feuilles d'automne* — pour justement résister à l'air du temps antipoétique. Les créations théâtrales ne sont pas indemnes. *Marion Delorme* aurait été un grand événement du jour, lit-on dans *Le National* du 15 août 1831, si elle avait été jouée avant la révolution. Feuilletoniste du *Journal des débats*, Jules Janin chante au contraire les

---

[833] É. Cordellier-Delanoue, « De la question littéraire après *Hernani* », *Le Barbier de Louis XI, 1439-1483*, *op. cit.*, p. XIV.

[834] J.-S., « *L'Écolier de Cluny*, ou *le Sophisme*, 1315. — *Le Barbier de Louis XI*, 1439-1484 », *Journal des débats*, 27 mai 1832.

[835] A. C. [Armand Carrel], « *Revue de Paris*. — D'un commencement de réaction contre la littérature. — Second article de M. Nisard. », *Le National de 1834*, 2-3 janvier 1834.

[836] À ce sujet voir A. Ubersfeld, *Le Roman d'Hernani*, *op. cit.*, p. 85-97.

[837] *Ibid.*, p. 125. Myriam Roman nuance ce jugement, disant : « Peut-être pourrait-on dire que la réception d'*Hernani* reflète les forces en présence en juillet 1830 mais qu'elle n'en est pas une préparation. » (M. Roman, « La "bataille" d'*Hernani* racontée au XIX^e^ siècle : pour une version romantique de la "querelle" », art. cit., p. 129.)

louanges du dramaturge qui, au reste, « s'est fait poète dramatique quand il n'y avait plus ni poésie, ni drame […][838]. » Les deux journaux tombent d'accord, au moins, sur le climat littéraire et théâtral qui les entourent.

L'année suivante, au cours de laquelle les secousses politiques continuent, *La Quotidienne* rendant compte de l'échec du *Roi s'amuse* regrette le bon vieux temps de la Restauration :

> Un nouvel ouvrage de M. Victor Hugo est encore aujourd'hui un grand événement pour les gens qui trouvent dans ce moment assez de liberté d'esprit pour se soustraire aux préoccupations de la politique, et se jeter à travers les questions littéraires si oiseuses et si décolorées, en présence des événements qui balancent dans ce moment les destinées de la France. Ce reste d'intérêt qui se rattache aux ouvrages d'art est encore un des derniers vestiges de la Restauration, époque de paix et de prospérité pendant laquelle l'état ne fut troublé que par les guerres du romantisme et du classique, époque où l'on faisait de l'opposition au gouvernement, en allant applaudir cent fois de suite la perruque de Sylla, et où l'on oubliait les gloires de Marengo pour ne s'occuper que des triomphes d'Henri III et des victoires d'Hernani. Alors la jeune littérature ne rêvait pas encore notre régénération sociale, elle se bornait à conspirer contre Racine et contre Corneille, qui eurent aussi leurs *trois journées*, et pour lesquels la Restauration vient de commencer. La révolution dramatique a été battue avant hier à la Comédie-Française, elle est en pleine déroute, c'est le Waterloo du romantisme[839].

Dans le présent brouhaha politique et l'incertitude de l'avenir qu'il laisse planer, l'auteur de ces lignes se souvient des années de la Restauration, celles où la littérature allait heureusement de pair avec la politique. Ses souvenirs s'y trouvent naturellement exagérés, tant la littérature peine à trouver sa place au sein de cette société postrévolutionnaire. Cet article daté de 1832 montre à quel point l'esprit littéraire sous la Restauration et le débat romantique qui le forgeait sont passés au rang de lointains souvenirs.

---

[838] J. J. [J. Janin], « Première représentation de *Marion Delorme*, drame en cinq actes et en vers, par M. Victor Hugo », *Journal des débats*, 15 août 1831.

[839] J. T., « Première représentation de *Le Roi s'amuse*, drame en cinq actes et en vers, de M. Victor Hugo », *La Quotidienne*, 25 novembre 1832. À propos de la « perruque de Sylla », je renvoie au résumé donné par Florence Naugrette : « En 1821, Talma triomphe dans le *Sylla* de Jouy, en se coiffant d'une perruque qui le fait ressembler à Napoléon ; le sens de la pièce s'en trouve considérablement infléchi, juste après l'annonce de la mort de l'Empereur en exil… » (F. Naugrette, *Le Théâtre romantique*, *op. cit.*, p. 193.)

Selon Cordellier-Delanoue, ce que la révolution a rendu désuet, ce sont plutôt les *mots* de classique et de romantique. Il n'est pas avare d'ironie en soulignant ce point : ces deux mots se font vieux comme « quelque vieille arquebuse à rouet du temps de la Ligue » et « quelque piève dépareillée de l'armure du roi Jean[840] ». À ce style étincelant de verve s'ajoute — c'est ce qui caractérise son écriture — le ton passéiste et nostalgique dont il se ressouvient de la bataille d'*Hernani* : « Théâtre-Français ! Beaux jours, quand j'y pense ! » ; « Paris bouillonna ainsi pendant trois mois[841]. » Les points d'exclamation et le passé simple sont ceux de l'auteur de l'*Histoire du romantisme*, seulement nous ne sommes pas encore en 1872, mais à peine deux ans après *Hernani*. Tout est passé si vite avec les péripéties de Juillet. « De la question littéraire après *Hernani* » ? Sans doute est-ce plutôt « De la question littéraire après Juillet ». Ce témoignage de 1832 nous permet de nous reporter aux lendemains de la révolution et de mieux comprendre combien celle-ci a contribué à la fossilisation de la mémoire de la bataille dramatique relativement récente.

Afin de déterminer les causes de la « vieillesse » du débat romantique, notons en dernier lieu l'effet médiatique. Il est donc tout à fait normal qu'on ne parle pas de littérature en temps de révolution, que le discours politique étouffe le discours littéraire. Il est normal mais dommage, comme *Le National* le constate amèrement : « Que les protocoles et les tirades parlementaires aient tué la critique et mis rudement le feuilleton dehors, c'est un fait incontestable […][842]. » De manière générale, les faits divers qui ont précédé et précéderont un événement historique sont voués à l'oubli prompt. Les faits littéraires ne font pas exception. Désiré Nisard — sur qui je reviendrai plus tard — remarque à ce sujet, parlant d'un livre malheureusement sorti à la veille des Trois Glorieuses : « Ce livre remarquable a paru pour la première fois en 1830. Quelques mois après, la révolution éclata ; cette révolution fit oublier tous les livres,

[840] É. Cordellier-Delanoue, « De la question littéraire après *Hernani* », *Le Barbier de Louis XI, 1439-1483*, *op. cit.*, p. XIV.
[841] *Ibid.*, p. VIII.
[842] E. « Première représentation de *Marion Delorme*, drame en cinq actes et en vers, de M. Victor Hugo », *Le National*, 15 août 1831.

les bons et les mauvais. Quand une nation agit, elle n'a guère le temps de lire[843]. » De fait, depuis la fin juillet, les journaux les plus lus comme le *Journal des débats* et *Le Constitutionnel* mettent un mois avant de relancer le feuilleton littéraire ou la rubrique théâtrale[844]. Il n'est pas difficile de comprendre ce que signifie un mois de vacances dans la sphère médiatique où les *actualités* se suivent et se remplacent à un rythme quotidien ; en un mot, où tout devient *démodé*. Aux lendemains de Juillet, « [l]a littérature romantique n'est plus à la mode[845] », dit l'article paru dans *La Mode* du 18 décembre 1830.

Ce rapide survol de la situation sociale, culturelle et médiatique aux lendemains de la révolution de Juillet permet de relativiser la « légende » de la bataille d'*Hernani* sous un autre angle que les études précédentes sur le même sujet. Sans sous-estimer ses conséquences sur le mouvement romantique, on peut tout de même douter que la bataille d'*Hernani* ait « tranché » la querelle des classiques et des romantiques qu'elle a pourtant ravivée. Pour y réfléchir, il est nécessaire de prendre en considération les journées révolutionnaires qui succèdent immédiatement à ces journées théâtrales (ou plutôt à ces « mois » théâtraux) et de mesurer les influences des unes sur les autres, leurs affinités comme leurs écarts. Choc de la rupture historiale causée par les Trois Jours, renouveau des mœurs, valeurs et « mots[846] » rattachés à l'Empire et à la Res-

---

[843] N. [D. Nisard], « *Histoire de Charles Édouard, dernier prince de la maison des Stuarts* ; par M. Amédée Pichot. Nouvelle édition. Deux volumes in-8°. Paris. Chez Charles Gosselin », *Le National*, 3 juin 1833.

[844] Le *Journal des débats* publie entre-temps les poèmes de Delphine Gay (« Les serments », 17 août) et de Hugo (« À la Jeune France », 19 août), tous les deux dédiés aux étudiants qui ont dirigé l'insurrection pendant les Trois Glorieuses.

[845] « Les petites soirées littéraires, les petites adulations poétiques, les engouements romantiques de la coterie et les bouffonneries classiques de l'Académie sont restés sur place ; toutes ces petites voix aigres qui se louangeaient se sont perdues dans le cri populaire qui s'est élevé. C'est au point que M. Émile Deschamps est obligé de se mettre devant sa glace pour se dire à lui-même : "*Vous êtes un homme d'un beau génie*." La littérature romantique n'est plus à la mode. » (« De ce qui n'est pas à la mode », dans H. de Balzac, *Œuvres diverses*, *op. cit.*, t. 2, p. 1548-1549.)

[846] Cyprien Desmarais remarque en 1824 que si la querelle des classiques et des romantiques est d'une actualité brûlante, c'est que le mot « romantique » représente le *Zeitgeist* de la société postrévolutionnaire : « Il y a des époques décisives pour la destinée des peuples, où les mots sont investis du plus grand pouvoir : cars ils expriment alors tout ce que la société possède ; tout ce qu'elle regrette ; tout ce qu'elle désire. Considérée sous ce point de vue, la question du *romantique* et du *classique* est donc une question extrêmement grave : car

tauration et, enfin, rythme de l'espace médiatique qui n'épargne guère les absents ou les retardés… tout concourt à reculer ou à rendre *démodée* cette querelle littéraire, ne fût-ce que momentanément, au seuil des années 1830. En d'autres termes, la question du classique et du romantique, cette enfant de 1789, n'est plus *l'expression de la société*.

2. Une antiquité mise à jour : la formation classique de Nisard

La littérature ne retrouve son intérêt que lorsque se calment les bouleversements politiques et sociaux. C'est du moins ce qu'affirme Armand Carrel en 1834 :

> Mais la politique a reculé, et, dans l'absence d'un but assez digne d'elle, notre littérature s'est reployée sur elle-même comme sous la restauration, et l'on a recommencé à chercher comment on pouvait faire marcher la littérature d'un peuple quand le développement intérieur et extérieur de ce peuple était absolument nul[847].

Ces lignes se lisent dans son compte rendu de l'article de Nisard « D'un commencement de réaction contre la littérature facile ». C'est bien cet article — publié en deux fois en décembre 1833 dans la *Revue de Paris* et ultérieurement rebaptisé « Manifeste contre la littérature facile » — qui met fin aux vacances littéraires après la révolution et ouvre, comme l'indique le mot « commencement », le débat romantique avec Jules Janin.

Avant de lire cet article de 1833, une brève remarque s'impose sur ses premiers pas dans le monde journalistique. Né en 1806, Désiré Nisard commence sa carrière de critique littéraire en août 1828 dans le *Journal des débats*, *de facto* en remplacement de Hoffman mort en avril[848]. Il quitte le journal de Bertin en 1832 et, à l'invitation de

---

puisqu'elle exprime un état intermédiaire de la société, entre le passé et l'avenir, elle intéresse cette même société toute entière. » (C. Desmarais, *Essai sur les classiques et les romantiques*, *op. cit.*, p. 11-12.)

[847] A. Carrel, « *Revue de Paris*… », art. cit.

[848] Le dernier article de Hoffman paraît le 16 mai 1828. Du printemps à l'été de cette année le journal publie rarement des articles littéraires, préoccupé de la loi sur la liberté de la presse.

Carrel, passe au *National* — ce qui lui vaut le mot d'« apostasie[849] » — pour y mener une campagne antiromantique jusqu'en 1834. Il est notamment connu comme auteur d'*Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* (1834) et de l'*Histoire de la littérature française* (1844-1861), ouvrages qui contribueront à établir sa mauvaise réputation : dogmatisme classique et chauvinisme franco-français[850]. Ici, je voudrais remonter plus en amont pour examiner les débuts de sa carrière critique en me référant aux articles qu'il publie dans le *Journal des débats* et *Le National*. Ces premiers écrits de Nisard méritent d'être découverts en ce qu'ils relativisent et préfigurent à la fois la vision de ce « Calvin de la critique[851] » — pour reprendre l'expression de Sainte-Beuve — mais aussi en ce qu'ils témoignent d'une étape importante dans l'histoire de la formation classique au XIX^e^ siècle.

À la lecture de ses articles parus dans le *Journal des débats*, on pourrait s'étonner de ne pas y trouver la virulence antiromantique telle qu'elle marque ses œuvres ultérieures[852]. Époque d'« adoration », dira-t-il vers la fin de sa vie dans la préface des *Essais sur l'école romantique*. Le mot peut être exagéré — Baour-Lormian chante dès 1829 : « Bon NISARD, vengez-nous du classique effronté[853] » — mais relativement conforme aux jugements du jeune critique vis-à-vis de la nouvelle école : ce collabo-

[849] Voir à ce sujet D. Nisard, *Souvenirs et Notes biographiques*, *op. cit.*, t. 1, p. 1-8. Cette autobiographie est précieuse mais parfois défectueuse concernant les datations. Sauf erreur de ma part, le *Journal des débats* publie le premier article signé « N. » (sa signature) le 9 août 1828 et le dernier le 22 avril 1832. Ensuite, Nisard collabore au *National* du 30 avril 1832 au 31 octobre 1834.

[850] Sur les idées littéraires de Nisard, voir Mario Turiello, *Jean-Jacques Rousseau et ses continuateurs jugés par Désiré Nisard*, Amiens, Yvert et Tellier, 1914 ; Raphael Molho, *La Critique littéraire en France au XIX^e^ siècle*, Buchet-Chastel, « Le vrai savoir », 1963, p. 127-139 ; Jean-Thomas Nordmann, *La Critique littéraire française au XIX^e^ siècle (1800-1914)*, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2001, p. 61-63 ; J.-L. Cabanès et G. Larroux, *Critique et Théorie littéraires en France (1800-2000)*, *op. cit.*, p. 65-69 ; Marianne Bury (dir.), *Redécouvrir Nisard. Un critique humaniste dans la tourmente romantique*, Klincksieck, « Circare », 2009 ; M. Bury, « Désiré Nisard ou le mal aimé de l'histoire littéraire », dans Louis Bergès (dir.), *La Construction du grand auteur* (édition électronique), CTHS, 2011, p. 67-75 ; Michel Jarrety, *La Critique littéraire en France. Histoire et méthodes (1800-2000)*, Armand Colin, « U », 2016, p. 68-78.

[851] Sainte-Beuve, *Le Cahier brun (1847-1868)*, éd. Patrick Labarthe, Genèeve, Droz, 2017, p. 226.

[852] Voir à ce sujet André Hallays, « Le *Journal des débats* et le romantisme », dans *Livre du centenaire du Journal des débats*, *op. cit.*, p. 543.

[853] P. Baour-Lormian, *Les Nouveaux Martyrs,* Delangle frères, 1829, p. 20.

rateur du *Journal des débats* avance que Hugo sera enseigné au XX^e^ siècle comme un classique[854] ; que la grandeur de Lamartine le met au-dessus de la « misérable querelle » des classiques et des romantiques[855] ; que le chauvinisme est ridicule qui nous empêche d'applaudir Shakespeare ; que, pour les lecteurs instruits, érudition et description sont les deux délices du roman de Walter Scott[856], etc. Jugements somme toute assez favorables, qu'on a beau chercher dans ses études de 1834 sur les poètes latins, dans lesquelles il tourne ses armes, à travers la critique de Lucain et de Stace, contre Hugo et Lamartine et leur travers « descriptif » qui, selon lui, est signe de décadence[857].

En évoquant ses propres écrits de jeunesse vers la fin de sa vie, Nisard parle d'une rumeur selon laquelle il aurait brûlé ce que il avait adoré[858]. Parmi ces souvenirs littéraires mis au pilon, le malveillant Larousse compte volontiers *Le Convoi de la laitière*, nouvelle que Nisard a pu écrire en 1831 — « récit sentimental tricoté avec les plus grossières ficelles du romantisme ambiant[859] », dans les mots enfiellés d'Éric Chevillard — récit dont « on prétend, dit Larousse, que M. Nisard a passé une partie de sa vie à […] rechercher les exemplaires pour le détruire[860]. »

Il n'est pas dans mon propos ici d'examiner la raison de son apostasie, qui peut être anodine comme le montre le cas de Daniel Jovard, personnage fictif de Gautier qui se convertit au romantisme sous l'influence de Ferdinand, « fashionable » ami de collège[861]. D'ailleurs l'« apostasie » n'est pas exactement le mot qui convient : le

---

[854] D. Nisard, « *Odes et Ballades*, par M. Victor Hugo » [1829], *Essais sur l'école romantique*, *op. cit.*, p. 19.
[855] D. Nisard, « Harmonies poétiques et religieuses, par M. Alphonse de Lamartine » [1830], *ibid.*, p. 91.
[856] N. [D. Nisard], « *Romans de sir Walter Scott*, traduction de M. Defauconpret », *Journal des débats*, 6 janvier 1830.
[857] Voir à ce sujet, P. Tortonese, *L'Homme en action*, *op. cit.*, p. 130-133.
[858] D. Nisard, « Préface » des *Essais sur l'école romantique*, *op. cit.*, p. I.
[859] Éric Chevillard, *Démolir Nisard*, Minuit, 2006, p. 157.
[860] Cité dans *ibid.*, p. 18. À ce sujet, Nisard conteste Larousse dans un manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France : « [L]'auteur n'en a jamais détruit un exemplaire. » (NAF 18243 VARIA 56)
[861] Sans doute peut-on dire que Daniel Jovard est à Ferdinand ce que Nisard est à Armand Carrel. La rencontre avec ce dernier l'aurait incité à la conversion au classicisme. Voir à ce sujet, A. Robert, E. Bourloton et G. Cougny (dir.), *Dictionnaire des parlementaires français*, Bourloton, t. 4, 1891, p. 497.

lecteur des premiers textes critiques de Nisard se heurte parfois à ses réticences à l'égard du romantisme ou, plutôt, d'une certaine tendance que celui-ci favorise. Par exemple, dans son article sur *Cinq-Mars*, Nisard rapproche ce roman historique de Vigny de celui du fondateur du genre, Walter Scott. Sans s'attaquer frontalement à ces deux écrivains qu'il met au rang des « créateurs », le critique accuse leurs médiocres « imitateurs » de fabriquer en masse les romans historiques au point d'en faire une mode littéraire :

> C'est une maladie de l'époque. Il y a vingt ans chacun payait son tribut à la manie d'écrire par une tragédie selon Racine ou une comédie selon Molière ; à présent, on va s'inspirer à la chronique. La chronique ! la chronique ! La mettrons-nous en roman, en soirées, en scènes historiques ? Courons au plus facile et au plus vite fait. — Quand finira cette fièvre ? Qu'importe ? C'est d'abord une preuve que le genre est bon, quand l'imitation s'y porte par troupeaux[862].

« De 1830 à 1831, nous crûmes que le romantisme était le genre historique[863] », Musset constate dans *Lettres de Dupuis et Cotonet*. Nisard s'élève contre la vogue du roman historique. Contre la littérature facile, c'est contre la littérature à la mode : « À mon sens, l'écrivain est, avant tout, l'auteur chez qui la critique ne trouve rien qui ne soit à lui, rien qui lui vienne de la mode, et, comme on dit, rien qui date[864]. » Aux antipodes de cet archétype de l'« écrivain » idéal s'attroupent les plumitifs opportunistes qui ont pour devise : « Courons au plus facile et au plus vite fait. » Cette phrase avec l'adjectif « facile » s'impose en tant qu'elle comprend déjà le germe de l'idée antiromantique que notre critique va développer dès ses articles publiés dans *Le National*, où sa haine des « imitateurs » se déchaîne contre leurs modèles.

En effet, c'est au sein du journal d'Armand Carrel, classique éprouvé, que Nisard commence à manifester ouvertement son hostilité au romantisme. Ce qui caractérise la contribution de Nisard dans la querelle des classiques et des romantiques de 1830, c'est qu'il a remis en cause le statut du classicisme en même temps que celui du ro-

---

[862] N. [D. Nisard], « *Cinq-Mars*, ou *une Conspiration sous Louis XIII*, par M. le comte Alfred de Vigny ; 4 vol. Paris, chez CH. GOSSELIN », *Journal des débats*, 13 juillet 1829.
[863] A. de Musset, *Lettres de Dupuis et Cotonet*, *op. cit.*, p. 211.
[864] D. Nisard, *Pensées choisies de Désiré Nisard (1806-1888)*, Ch. Delagrave, 1906, p. 133.

mantisme ; en d'autres termes, qu'il a montré que la question « qu'est-ce que le romantisme ? » suppose nécessairement cette autre question « qu'est-ce que le classicisme ? », question à laquelle les défenseurs de ce dernier pouvaient jusqu'ici ne pas songer ou presque, tant leur doctrine paraissait évidente et légitime devant celle, qu'ils veulent discutable, de la nouvelle « secte » romantique. Sur ce point, Henri Peyre dit à juste titre : « [L]'ère romantique (1815-1843 si l'on veut) est loin d'avoir uniformément médit des classiques. Elle en a même, tout bien considéré, fort peu médit[865]. » Dans son étude plus récente, Stéphane Zékian présente une perspective voisine : selon lui, l'enquête — ou l'« invention » — du classicisme poursuivie jusqu'à l'Empire se voit « interceptée et bientôt étouffée par la mêlée de la querelle romantique[866] », c'est-à-dire par l'« invention » du romantisme.

Cependant, une fois que le romantisme prend le dessus, c'est à ses ennemis de reconstruire leur édifice pour passer à la contre-attaque. La querelle littéraire entre ainsi dans une nouvelle phase. De 1820 à 1830, le classicisme passe de l'attaque à la défense, et c'est Nisard qui en représente la figure de proue dans cette deuxième mi-temps. Il relance l'« invention des classiques », et ce, autrement qu'en invoquant le nom de Boileau et celui de Racine, systématiquement rabâchés par ses insouciants devanciers sous la Restauration. Beaucoup plus en amont qu'au « siècle de Louis XIV », il remonte à l'époque dite du « Haut-Empire », afin de mener à bien la bataille littéraire en comparant, on le sait, les poètes de la « décadence » du I^er^ siècle avec ceux d'aujourd'hui.

Je voudrais m'intéresser ici à deux articles que Nisard a publiés dans *Le National*,

---

[865] H. Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme ?*, édition revue et augmentée, Nizet, 1964, p. 230.

[866] S. Zékian, *L'Invention des classiques*, *op. cit.*, p. 13. Les études poursuivies par Stéphane Zékian méritent attention en ce qu'elles proposent de relativiser le schème binaire classique / romantique — schème auquel je m'appuie tout en cherchant à le déjouer — et de questionner cette « hypothèse romantique » pour une meilleure compréhension du « classique » au XIX^e^ siècle : « Dans le champs propre de l'histoire littéraire […], dit-il, elle [la séduction exercée par l'hypothèse romantique] a contribué à une simplification outrancière de la figure du "classique" (qu'est-ce qu'être classique au début du XIX^e^ siècle ?) […]. » (S. Zékian, « Le roman des origines. Retour sur les commencements possibles du XIX^e^ siècle », dans Fabienne Bercegol, Stéphanie Genand et Florence Lotterie (dir.), *Une « période sans nom ». Les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*, Classiques Garnier, 2016, « Études dix-neuviémistes », p. 330.)

deux articles qui me paraissent d'une grande importance. Le premier, daté du 19 juillet 1832, porte sur *Satires et Épîtres* d'Horace, ouvrage paru dans la collection « Bibliothèque latine-française » dite « collection Panckoucke[867] ». Notons au passage que c'est bien à l'occasion de la publication de cette collection des auteurs latins avec la traduction française que Nisard écrira en 1833 son article contre la « littérature facile ». Le deuxième, publié le 5 mai 1834, rend compte de l'*Histoire de la guerre du Péloponnèse* de Thucydide.

Ici, Horace et Thucydide importent moins. Comme il est d'usage chez les journalistes du XIX^e^ siècle, les auteurs et œuvres qu'ils présentent ne sont le plus souvent qu'un prétexte pour développer leurs propres idées littéraires et philosophiques : dans son article sur Horace, Nisard commente les poèmes de celui-ci seulement dans la troisième et dernière colonne, qui plus est, pour remettre en cause leur traduction par Charles-Marie de Féletz. Au XIX^e^ siècle, la presse offre ainsi un lieu de manifeste aux journalistes, comme la préface aux écrivains. Si ces deux articles de Nisard méritent attention, c'est donc à cause de ses « apartés », si je puis dire, qui permettent de mieux comprendre comment le classicisme s'est infléchi vers sa propre réinvention dans le paysage culturel et intellectuel de 1830.

Nisard écrit dans l'article de 1834 : « Plus on est préoccupé de littérature contemporaine, et plus on trouve de charme à l'ancienne littérature[868]. » Est-ce une évidence qui n'a pas besoin d'être soulignée ? Sans doute, mais « préoccupé » est à prendre ici au sens fort du terme. Il faut peser exactement cette phrase qui, dans le contexte de 1830, explique le repli sur soi que les classiques se prescrivent face à la « menace » du romantisme.

Nisard parle de « crainte » et de « scrupule » en préambule de l'un et de l'autre article consacrés aux auteurs anciens. La raison est simple : « L'antiquité n'est pas de

[867] La collection s'étend de 1826 de 1839 puis de 1842 à 1849 et compte au total 212 volumes. Voir à ce sujet, Paul Gerbod, *La Vie littéraire en Europe au XIX^e^ siècle*, Honoré Champion, « Unichamp-Essentiel », 2003, p. 69. Sur la liste de la collection, voir F. Denis, P. Pinçon et G. F. de Martonne, *Nouveau Manuel de bibliographie universelle*, Librairie encyclopédique de Roret, t. 3, 1857, p. 584-586.

[868] D. Nisard, « *Histoire de la guerre du Péloponèse* ; par Thucydide, traduite en français par Ambroise-Firmin Didot, 4 vol. in-8^o^ », *Le National de 1834*, 5 mai 1834.

mode aujourd'hui [...][869]. » Pourquoi l'antiquité est ennuyeuse ? Le critique attribue son discrédit en premier lieu à l'échec de l'éducation scolaire : « L'antiquité littéraire a contre elle une prévention bien forte : ce sont nos souvenirs de collège[870]. » En quoi consiste cet échec ? Il explique en ces termes :

> [L]es professeurs répétaient tous les jours le commentaire que Voltaire voulait mettre au bas de toutes les pages de Racine : *Beau ! sublime ! admirable !* commentaire qui, à la longue, devient fort ennuyeux. L'admiration était traditionnelle ; on la rendait comme on l'avait reçue ; personne ne songeait à contester ; c'était chose jugée et bien jugée. Les élèves devenus hommes ne pensaient pas plus à refaire leurs croyances littéraires que leurs croyances religieuses. Comme on les avait faits chrétiens, on les avait fait classiques, à leur insu et par procuration ; ils se contentaient de ratifier à leur majorité la manière dont on avait disposé de leur foi et de leur jugement. En conséquence, ils continuaient à admirer les anciens sans les lire, comme ils restaient chrétiens sans pratiquer le christianisme[871].

Souvenirs de collège, qui ne sont pas sans rappeler les nôtres. Hier comme aujourd'hui, la classe de littérature classique n'est pas plus prisée que celle des autres matières car les professeurs « ne [font] pas à l'antiquité l'honneur de croire qu'elle puisse intéresser notre curiosité[872]. » Ils se contentent de reprendre les jugements hérités sur les auteurs classiques, ne nous apprenant qu'à nous prosterner devant eux comme devant les statues des grands hommes dont on ignore le nom et la vie. Aimer par obligation, ce n'est plus aimer. De même, lire les classiques parce qu'il faut les avoir lus, c'est ne pas les lire, ne pas les penser. Cette « décadence » de l'antiquité au XIX^{e} siècle dessine la même courbe descendante que celle du christianisme dont on est pratiquant sans être croyant : inculture et incroyance vont de pair. On ne juge pas l'antiquité parce qu'elle est déjà « chose jugée », c'est dire qu'elle est chose figée : les classiques sont figés, *statués*, morts avec Dieu.

Ce qui a sclérosé nos jugements sur ces grands auteurs, Nisard l'impute en second

---

869 *Ibid.*
870 *Ibid.*
871 N. [D. Nisard], « Horace, tome second, *Satires et Épîtres*, traduites en prose, par seize traducteurs ; 65^{e} livraison de la *Bibliothèque latine-française* ; collection Panckouke », *Le National*, 29 juillet 1832.
872 D. Nisard, « *Histoire de la guerre du Péloponèse*… », art. cit.

lieu à la critique littéraire et surtout à la méthodologie qu'elle adoptait jusqu'ici : les critiques littéraires cherchaient chez les classiques les pensées universelles, les idées générales et les vérités éternelles auxquelles on reconnaît l'« humanité », celle qu'ils veulent immuable sous tous les climats et tous les costumes. Lecteurs avertis des Virgile et des Horace, ils n'en étudiaient pourtant le cœur humain que « dans sa plus grande généralité », n'en appréciaient les caractères que « dans leur plus haut degré d'abstraction [873] ». Rechercher l'universel au préjudice du particulier, étudier l'humanité au détriment de l'*homme*, ces méthode et finalité « anachroniques » appliquées dans les études des littératures anciennes exagèrent la gravité des auteurs grecs et latins, font oublier qu'ils furent des êtres humains comme nous et finissent par les rendre inaccessibles ou indifférents aux jeunes élèves.

C'est donc cet échec méthodologique et institutionnel de la transmission des savoirs classiques qui a favorisé, selon Nisard, l'essor de la littérature contemporaine. En tout état de cause, les vivants sont plus abordables que les morts. Dès 1828, l'ancien élève de Sainte-Barbe raconte ses souvenirs encore frais : « [L]a littérature romantique […] recueille, à la sortie du collège, bon nombre de jeunes prosélytes, transfuges innocents de la vieille littérature qu'ils ont plutôt courue que méditée […][874]. » Et ce franc succès du romantisme, à son tour, réveille chez les prétendus classiques la véritable conscience de soi et le besoin, enfin, de lire les classiques :

> Une jeune littérature a paru tout-à-coup, avec une critique chargée d'attaquer le passé et d'ébranler les vieilles admirations. À mesure que l'une démolissait, l'autre s'efforçait de bâtir. L'action a été si vive, les efforts si bien combinés, et, pour être juste, les essais de la jeune école ont été si éblouissants, qu'on a pu croire quelques temps que l'art allait subir une révolution sérieuse, et que ses plus grands modèles seraient à l'avenir dans les littératures modernes plutôt que dans les anciennes, au nord plutôt qu'au midi. Alors les admirateurs de l'antiquité sont sortis de leur assoupissement, et ont poussé un long cri d'effroi. Ils se sont aperçus qu'on attaquait leurs écrivains de prédilection en les citant ; et pour les défendre, ils se sont décidés à les lire. Leur admiration a cessé d'être un parti

[873] D. Nisard, « Horace, tome second, *Satires et Épîtres*… », art. cit.
[874] N. [D. Nisard], « *Les Moralistes latins*, par M. Guérin », *Journal des débats*, 17 septembre 1828.

> pris pour devenir une passion. L'ennemi a éveillé leurs idées ; il leur a fait voir des beautés qu'ils croyaient, mais qu'ils ne savaient pas être dans leurs livres[875].

Voilà ce que voulait dire exactement cette phrase déjà citée : « Plus on est préoccupé de littérature contemporaine, et plus on trouve de charme à l'ancienne littérature. » Phrase qui résume à elle seule la lutte d'influence entre deux écoles en 1830. Dans ce contexte, la publication des collections des auteurs classiques au milieu du XIX[e] siècle comme ladite « Bibliothèque latine-française » de Panckoucke (1826-1839, 1842-1849) puis la « Collection des auteurs latins » dirigée par Nisard lui-même (1837-1887) peut s'entendre comme une « réaction » contre la mode de la littérature contemporaine.

Cependant, pour une réévaluation des classiques, il ne suffit pas d'en publier les œuvres. Reste à les rendre accessibles, « lisibles » au public de 1830. Comment raviver notre croyance littéraire en ces auteurs grecs et latins ? Comment redonner la vie à ces grands hommes si pi(t)eusement pétrifiés dans un panthéon littéraire ? À l'époque de Louis XIV, le classicisme eut besoin d'ordre et de règles consacrées, et l'antiquité répondait parfaitement à cet intérêt : « [O]n l'admira en raison de ce service, insiste Nisard, et pour ce service exclusivement. » Mais aujourd'hui, continue-t-il, « nous y verrons ce que nous y voulons voir ; nous l'admirerons pour d'autres services que nos pères[876]. » Pour ce faire, il propose une lecture autre des classiques, celle qui s'adapte au goût du jour :

> Nos ancêtres n'y voyaient que l'art, la façon, la forme pure ; ils portaient tout l'effort de leur sagacité à rétablir des textes, à les interpréter, à rééditer, pour ainsi dire, par la philologie, toute l'antiquité littéraire. Nous, nous avons d'autres préoccupations. Derrière ces textes, nous cherchons les mœurs, la vie domestique, les passions individuelles, les caractères particuliers, toutes choses qui s'y montrent à peine, obscures, effacées, comme si l'antiquité n'avait voulu nous transmettre que les traditions de l'humanité, et non celles des hommes. Voilà le point de vue changé[877].

Là où nos pères cherchèrent l'« art », nous cherchons la « vie » ; où ils réclamè-

[875] D. Nisard, « Horace, tome second, *Satires et Épîtres*… », art. cit.
[876] D. Nisard, « *Histoire de la guerre du Péloponèse*… », art. cit.
[877] *Ibid.*

rent le général et l'universel, nous découvrons le particulier et l'intime ; où ils poursuivirent les études philologiques, nous commençons les « études de mœurs ». Par cette « nouvelle critique » — l'expression est de Nisard lui-même — il se propose de renouveler les classiques, la lecture que nous faisons de leurs œuvres et surtout l'image vieillotte que nous avons d'eux. « Rien, affirme-t-il, n'est pourtant plus neuf, à mon sens, que toutes les questions d'antiquité, parce que leur nouveauté est moins en elles que dans la différence des impressions dont elles affectent chaque époque successivement. Ce n'est pas l'objet qui a changé, c'est le point de vue[878]. » Dans cette optique, ce n'est pas sans raison qu'il parle de « paysage » afin de mieux expliquer son projet du renouveau classique : l'antiquité littéraire est un « paysage », qui se définit et se renouvelle sans cesse en fonction de sa perception ; espace non « immuable », comme le voulaient les savants d'hier, mais essentiellement « variable » selon le point de vue[879] : « [N]ous y verrons ce que nous y voulons voir ». Proposition d'une lecture *de situation* qui n'est pas sans évoquer celle d'Italo Calvino dans *Pourquoi lire les classiques ?* : « Pour lire les classiques, on doit aussi établir d'"où" on les lit ; sinon, tant le lecteur que le livre se perdent dans un nuage atemporel. La lecture des classiques atteint donc son rendement maximum quand on la fait alterner, selon un savant dosage, avec les lectures d'actualité[880]. »

Hier conservé dans ses beauté et vérité éternelles, le paysage classique demande sa mise à jour. Pour moderniser les auteurs latins, Nisard entreprend une « étude de mœurs » : expliquer l'homme par l'époque et le pays où il a vécu, le juger non comme une abstraction de l'Humanité, mais comme un individu qui en fait partie. Actualiser les classiques au XIX^{e} siècle revient à les « individualiser » car il n'y a de « paysage » qu'individuel, la poésie romantique en témoigne à merveille. Cette nouvelle relecture des classiques proposée par Nisard trouve son aboutissement, on le sait, dans *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, application de ce qu'il

878 *Ibid.*
879 Voir à ce sujet M. Collot, « Points de vue sur la perception des paysages », *Espace géographique*, t. 15, n^{o} 3, 1986, p. 211-217.
880 Italo Calvino, « Pourquoi lire les classiques », *Pourquoi lire les classiques ?*, trad. Michel Orcel et François Wahl, Seuil, 1995, p. 12.

appelle avec fierté « nouvelle critique » : celle qui vise à renouveler les anciens principes et méthodes de l'histoire littéraire. Ce curieux ouvrage du latiniste érudit se voit accueilli, dès sa publication, comme le livre d'accusation de la littérature contemporaine : « On ne peut qu'approuver, dit Villemain à propos du chapitre consacré à Lucain, ces savantes et rigoureuses études de style faites sur un poète latin qui trompe souvent les yeux par un faux air de génie. Il y a là des leçons indirectes pour notre poésie et notre langue actuelle[881]. » Or, le « rapprochement entre la poésie de l'époque de Lucain et celle de notre temps[882] » ne s'opère pas uniquement sur le plan stylistique et linguistique ; Nisard procède à une critique historique de la vie culturelle des poètes latins : l'inconvénient du talent précoce qui minimise l'importance du travail (Perse), le danger des « lectures publiques », ce prototype de la « camaraderie littéraire » (Stace) et les misères de la basse adulation par laquelle les écrivains cherchent à plaire aux rois et empereurs (Martial), etc. En 1824, Alexandre Guiraud pouvait définir le classicisme comme « vérité absolue », le romantisme « vérité relative ». Suivant cette conception du système binaire, on peut conclure que Nisard a *romantisé* le savoir classique en s'intéressant aux « mœurs » et à la « couleur locale » de l'époque de la décadence latine, c'est-à-dire en *relativisant* les vérités qu'on croyait longtemps *absolues*. Les classiques, majestueusement figés sur leur piédestal, reprennent vie sous la plume de Nisard qui réconcilie philologie et biographie, art et vie, comme le dit Jules Janin : « [D]ans ce livre, vous voyez agir ces anciens Romains en même temps que vous les entendez parler[883]. »

Cet ouvrage de 1834 est le revers des « Études des mœurs au XIX^e^ siècle » de Balzac. On sait que les « études de mœurs » furent très en vogue dans les années 1830 comme, par exemple, le structuralisme l'a été dans les années 1960. De ce point de vue, il ne serait sans doute pas exagéré d'évoquer la relecture de Racine par la « Nouvelle Critique » pour mieux comprendre la relecture des poètes latins par Nisard dans toute

[881] A. [Abel-François] Villemain, « *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* », *Revue de Paris*, t. 5, 1834, p. 93.
[882] D. Nisard, *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, Charles Gosselin, t. 2, 1834, p. 331.
[883] J. J. [J. Janin], « *Études de mœurs et de critiques sur les Poètes latins de la Décadence*, par M. Désiré Nisard. Deux vol. in-8^o^. — Charles Gosselin », *Journal des débats*, 27 mars 1834.

sa nouveauté. Rien n'est plus neuf que l'antiquité ; cet apparent sophisme n'en est pas un. Du moins c'est ce que s'évertue à prouver l'auteur d'*Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*. Par son souci du *nouveau* ou du *renouveau* dans les recherches littéraires, le Nisard des années 1830 est, qu'il le veuille ou non, vraisemblablement l'un des critiques les plus « romantiques ». Le « romantisme » de la critique nisardienne, qui consiste donc à mettre à jour le savoir classique et la méthodologie des études littéraires, Sainte-Beuve ne doit pas l'ignorer en affirmant qu'il aurait mieux aimé un livre « moins conjectural en inductions sur le caractère des poètes, moins plein de préoccupations très modernes » ; bref, un livre « plus véritablement classique[884] ».

3. Contre la « littérature facile » : le cas du conte

Comme on l'a vu plus haut, le nom de Nisard est rendu célèbre par son article paru dans la *Revue de Paris* en décembre 1833 : « D'un commencement de réaction contre la littérature facile », article connu aujourd'hui sous le nom de « Manifeste contre la littérature facile ». Dès janvier 1834, ce collaborateur du *National* signera de « Nisard » au lieu de se contenter de son paraphe « N. ». Cet article s'impose non seulement pour la carrière du jeune critique mais pour l'histoire littéraire du XIX^{e} siècle, en tant qu'il vient raviver le débat romantique sous la monarchie de Juillet. Déclenché entre Nisard et Janin, ce duel littéraire a suscité de multiples échos dans les journaux et revues : *L'Anti-romantique* ne tarit pas d'éloges sur ce nouveau chef du camp classique (voir le numéro du 5 janvier 1834) tandis que *Le Figaro* a tôt fait de réfuter « Monsieur Nisard le difficile[885] ». Au-delà des pour et des contre, *Panorama littéraire en Europe* publie un article qui propose de réconcilier les deux écrivains en les comparant à Rita et Christina, deux sœurs siamoises nées avec un seul corps qui

[884] Sainte-Beuve, « Écrivains critiques contemporains. *Les Poètes latin. Précis de l'histoire de la littérature française*. Par M. Nisard », *Revue des Deux Mondes*, 1er novembre 1836 ; repris avec le titre « M. Nisard. 1836 » dans *Portraits contemporains*, *op. cit.*, p. 1043.
[885] Voir les articles du *Figaro* des 6 et 7 janvier 1834.

intéressaient la presse parisienne : « Nisard, sera-ce la difficile Ritta [*sic*] ? sera-ce la facile Christina, Janin[886] ? » Rapprochement singulier, qui montre sans doute à quel point ce débat romantique a éveillé la curiosité du public de 1834.

Débat « romantique » donc, même si pas une fois Nisard — Janin non plus — n'emploie cet adjectif, qu'il traduit donc par celui de « facile ». Pourquoi traduire ? On se souvient que dès les années 1820 les romantiques reniaient ce mot péjoratif. Ainsi, en 1824, Alexandre Guiraud proposait de remplacer « classique/romantique » par « vérité absolue/vérité relative », Émile Deschamps par « esprit prosaïque/âme poétique », pour mieux entrer dans la question des *choses*. À ce propos, Armand Carrel comprend pourquoi Nisard parle de « difficile/facile » en lieu et place de « classique/romantique » : « Ces dénominations ne sont pas de l'histoire nationale, elles ne seront dans l'avenir que la trace d'une dispute de forme, entre des gens parfaitement indifférents sur le fonds[887]. » Au temps de *La Muse française*, le mot *romantique* était à la mode. C'est pourquoi les esprits éclairés jugeaient nécessaire de se l'interdire pour en parler avec sérieux et rigueur. La situation a depuis évolué, le romantique a expiré en 1833. C'est pourquoi il faut maintenant se l'interdire pour « commencer » une discussion à nouveaux frais. « Expirer » ne signifie pas la disparition du mot — encore présent dans les journaux et revues — mais, comme je l'ai vu plus haut, qu'il a irrémédiablement perdu de son « actualité ». Si Nisard avait intitulé son article « D'un commencement de réaction contre la *littérature romantique* », il n'aurait sans doute pas suscité autant d'échos. Tant sa « littérature facile » — expression qu'il se targue d'avoir inventée[888] — a paru sensationnelle et polémique aux yeux des contemporains. De plus, en 1820, la question romantique fut essentiellement la question « drama-

[886] N. « Justice de paix. Appel en conciliation entre la littérature difficile et la littérature facile », *Panorama littéraire en Europe*, 1834, p. 3. En 1829, Janin s'inspire de ce fait divers pour esquisser une théorie sur le « monstre » dans les romans (« Ritta et Christina », *Journal des débats*, 30 novembre 1829). Théorie qu'il mettra en pratique avec *Un cœur pour deux amours* (1836), récit tragique des deux jumelles siamoises.

[887] A. Carrel, « *Revue de Paris*... », art. cit.

[888] D. Nisard, *Souvenirs et Notes biographiques*, Calmann Lévy, t. 1, 1888, p. 244. Voir aussi Jean Malavie, *Un bourgeois de Louis-Philippe à l'épreuve de l'esprit démocratique, Désiré Nisard dans la crise de 1848*, (thèse présentée devant la Faculté des Lettres et Sciences Humaines d'Aix-en-Provence le 16 décembre 1970), Université de Lille III, 1972, p. 240.

tique ». Pour en être convaincu, il suffit de rappeler le discours d'Auger, *Racine et Shakespeare* et la préface de *Cromwell*. Or, Nisard achève d'en renouveler l'enjeu avec sa nouvelle notion de « littérature facile », notion qu'il applique non seulement au théâtre mais surtout au conte et au roman.

Qu'est-ce donc que la « littérature facile » ? Dans cet article, il entend par ce mot la littérature qui ne demande ni études ni réflexion, mais qui préfère la quantité à la qualité et s'écrit par fantaisie, c'est-à-dire facilement et « trop » facilement. J'insiste sur « trop » car ce mot s'impose aussi dans le lexique de notre critique. Le mot « facile », lui, est ici synonyme de « fantaisie », dont on sait qu'il est un des mots d'ordre pour les romantiques et, pour le dire inversement, un des termes moqueurs pour les antiromantiques ainsi que « imagination » et « rêverie ».

Selon Nisard, ce symptôme de la « facilité » atteint les trois genres littéraires que sont donc le roman, le conte et le drame. Afin d'entrer d'emblée dans le vif de la querelle, je voudrais m'intéresser principalement à sa critique du « conte ». Le choix n'est pas fortuit, d'ailleurs, parce que c'est bien le conte qui semble se marier le mieux avec la notion de « fantaisie[889] ». À preuve, Nisard s'attaque nommément à Jules Janin, qui, un an auparavant, vient justement de publier les *Contes fantastiques et Contes littéraires*. La définition nisardienne du conte est très simple : « le conte, c'est quelque chose qui n'a pas la force d'être un roman[890] ». Le conte, c'est donc un « petit » roman, dans tous les sens du mot : « [O]n y trouve en petit toutes les belles nouveautés du roman[891] ». Ici, « nouveautés » est à prendre au sens ironique puisque Nisard précise, quelques pages plus haut, que le roman, comme le drame, est une « industrie à

[889] Voir à ce sujet P.-G. Castex, *Le Conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951. L'auteur récapitule les réactions contre le « conte fantastique » dans la première moitié des années 1830. (*Ibid.*, p. 81-85.) Sur la notion de « fantastique » appliquée aux créations théâtrales romantiques, voir O. Bara, « D'un théâtre romantique *fantastique* : réflexions sur une trop visible absence », dans O. Bara et B. T. Cooper (dir.), *L'Autre théâtre romantique*, numéro spécial de la *Revue d'Histoire du Théâtre*, *op. cit.*, p. 69-86.

[890] D. Nisard, « Manifeste contre la littérature facile », *Essais sur l'école romantique*, *op. cit.*, p. 181. Dans cette version définitive, à laquelle je me réfère, Nisard apporte quelques remaniements à la version initiale parue dans la *Revue de Paris* sous le titre de « D'un commencement de réaction contre la littérature facile ».

[891] *Ibid.*

bout[892] » qui ne peut que reproduire les sujets maintes fois rabâchés. Pour être concret, les romanciers d'aujourd'hui, ayant épuisé tous les moyens de tuer les personnages comme suicide, noyade, charbon, anévrisme, phtisie… ne savent plus trouver le dénouement ; si bien qu'ils finissent par laisser vivre leurs héros et héroïnes, « faute de pouvoir leur donner une mort qui ne fût pas un plagiat[893] ». Constat qu'il reprendra en 1838 dans son conte narquois « Mary » : « Nous sommes imitateurs et plagiaires, dit le narrateur, jusque dans l'acte qui semble le plus nous appartenir, jusque dans le suicide[894]. » Voilà où on en est avec les « belles nouveautés » du roman et du conte.

Faire trop et faire vite, telles sont les deux injonctions de l'œuvre d'art à la société de consommation. Nisard le précisait dès son article de 1832 paru dans *Le National*, article d'une grande importance dont l'argument préfigure l'essentiel de sa critique de la « littérature facile » :

> Tout le procédé de la littérature à la mode, de la littérature qui paraît avoir adopté invariablement pour cadres le roman et le conte, c'est de faire vite, et de faire de la besogne facile. Tous les jours on perfectionne ce procédé, et je ne désespère pas qu'on n'arrive à écrire un roman ou un conte en aussi peu de temps qu'on met à le lire. D'ailleurs, ces deux opérations s'expliquent l'une par l'autre ; pour faire vite il faut faire de la besogne facile ; moins on travaille et plus vite on va ; c'est calculé avec autant de précision et de logique que pour les machines à vapeur[895].

Pour Nisard, la mission de la critique consiste à faire la guerre contre la mode, contre la ruse des romantiques qui s'allient volontiers à l'exigence de la société industrielle et marchande, en un mot, contre l'« industrialisation » de l'art telle que Sainte-Beuve la théorisera dans son fameux article de 1839. Dans sa critique de la

---

[892] *Ibid.*, p. 180.
[893] *Ibid.*, p. 181.
[894] [D.] Nisard, « Mary », *Paris-Londres, keepsake français*, Delloye, Desmé et Cie, 1838, p. 70. Dans ce récit plein d'ironie à l'égard des codes romanesques contemporains, Nisard pousse au paroxysme ces « mesures de survie ». Mary, héroïne insectophobe, tente de se suicider en vain, empêchée par un hanneton qu'elle a aperçu au moment du suicide : « [C]'était un hanneton qui avait paru plus terrible à Mary que la mort […]. Une crainte plus forte l'avait guérie du désir de mourir. » (*Ibid.*, p. 71-72.)
[895] N. [D. Nisard], « *L'Espagne romantique, ou Contes de l'histoire d'Espagne* ; par don Telesforo de Trueba ; traduits de l'anglais par M. Defauconpret », *Le National*, 16 novembre 1832.

« littérature facile », Nisard ne peut que se rallier à la poétique d'un Vigny dont la « lenteur difficultueuse » — dans les mots de Sainte-Beuve — fait un beau contraste avec le slogan du temps : *faire vite et faire facile*. Il continue :

> Le public est pressé ; les abonnés des cabinets de lecture n'ont jamais assez de nouveautés, nous dit-on, et le personnel des écrivains qui fournissent à cette consommation ne suffit pas, quoiqu'il admette autant d'élus que d'appelés. Alors, je conçois l'empressement de la littérature à la mode ; il est louable, il est inspiré par une touchante sollicitude ; faites donc vite et faites donc des choses faciles, estimables auteurs, puisqu'aussi bien le public vous y force ; donnez-lui la pâture qu'il veut ; renouvelez sa litière tous les huit jours, tous les jours s'il le faut ; ne faites pas languir ces âmes tendres, qui n'ont pas trop d'une infortune ou d'un amour par semaine pour exercer leur sensibilité ; auteurs et public, vous vous entendez, nous vous convenez, régalez-vous, embrassez-vous, pour la plus grande prospérité des papeteries et la plus grande gloire des fabricants de papier, dont on fait des pairs à vie, apparemment parce que la partie la plus notable et la plus importante de la littérature à la mode, c'est le papier[896].

Le passage témoigne très clairement du mal du système triangulaire formé par l'écrivain, le public et enfin la société industrielle qui en occupe le sommet. Pour une critique radicale de la « littérature facile », il ne suffit pas de s'attaquer aux écrivains qui en sont producteurs. Mais le public, qui « a peur de n'être pas de son temps[897] », en est également responsable car tout est question de l'offre et de la demande, stimulées par le marché médiatique, le véritable « producteur » de cette tendance littéraire. Ainsi la critique de la « littérature facile » est-elle triple. D'ailleurs, au sein de ce système du capitalisme culturel, l'écrivain est moins coupable que victime, moins producteur qu'exploité comme le dit Nisard à propos précisément de son adversaire Janin :

> Que n'a-t-elle pas tiré de lui, cette grande et insatiable fabrique d'écriture que j'appelle la littérature facile ? Elle l'a sucé jusqu'à la moelle des os. Elle était là à sa porte dès le matin, en cabriolet de remise ou de place, ne le laissant pas dormir, et venant lui arracher sa pensée avant qu'elle fût éclose, le prendre au sortir du lit et l'emporter je ne sais où, avant qu'il eût mis ses chausses[898].

---

[896] *Ibid.*
[897] D. Nisard, « Manifeste contre la littérature facile », *Essais sur l'école romantique*, *op. cit.*, p. 210.
[898] *Ibid.*, p. 191.

Exploiteuse ou femme fatale, la « littérature facile » non seulement gâche le talent de l'écrivain mais déprave le goût du public. « Le public est pressé » : faut-il revenir sur l'étymologie de la *presse* ? Ce que Nisard dit ici des abonnés des cabinets de lecture s'applique également à ceux des journaux et revues, de ces apôtres des « actualités » qui s'appellent médias. Nisard accuse Janin, ce prince de la « littérature facile », de fécondité et de rapidité dans l'exécution : « Ses défauts, très susceptibles d'amendement, sont de faire trop et trop vite ; de là des négligences, des redites, de la monotonie et une certaine périodicité des mêmes formes qui ressemble au jeu d'une machine montée[899]. » La « périodicité » de l'écriture de Janin n'est pas sans faire songer justement à celle de la « presse » dont dépend sa vie d'écrivain-journaliste. Plus encore, il est loisible d'entendre par la « machine montée » qui cadence son écriture monotone ou *rotative* la machine à imprimer permettant de reproduire le même discours en mille exemplaires. Alfred Nettement résume à juste titre l'enjeu de cette querelle littéraire : « Cette dispute de M. Nisard contre M. Janin était à proprement parler la guerre du livre contre le journal[900]. » Pour mieux assouvir la soif du public — laquelle lui revient désormais au rythme hebdomadaire, voire quotidien — les « périodiques », ce creuset de la littérature facile, transforment les romanciers en conteurs :

> Heureusement, le conte est venu à temps pour […] rétablir l'équilibre entre la consommation et la production. Le conte, c'est le second enfant du besoin de lire vite et de faire vite. Le conte peut se passer du travail préliminaire de la conception, travail qui paraît nécessaire au roman ; le conte se fait au courant de la plume ; on le fait vite, et on en fait avec tout, car tout est conte[901].

Le conte, qui se fabrique avec moins de travail que le roman, serait par là même le genre majeur qui définit le mieux la « littérature facile »[902]. Mais que veut dire « tout est conte » ? Nisard explique : « Deux amants se suicident, un conte ; deux

[899] N. [D. Nisard], « *Contes fantastiques*, par M. Jules Janin », *Le National*, 23 octobre 1832.
[900] A. Nettement, *Histoire politique, anecdotique et littéraire du Journal des débats*, Aux bureaux de l'Écho de Paris, t. 2, 1838, p. 115.
[901] D. Nisard, « *L'Espagne romantique*… », art. cit.
[902] Excepté la « légende », genre littéraire « encore plus expéditif, plus facile, plus vite fait et plus vite lu que le conte ». Nisard la présente d'ailleurs comme « auxiliaire du conte ». Voir à ce sujet *ibid.*

amants se marient, un conte ; votre perroquet est mort, un conte ; vous avez besoin de cent francs, un conte ; Marie, un conte ; Clothilde, un conte ; Fanchon, un conte […][903]. » Avec le conte, ce genre littéraire qui absorbe n'importe quel sujet — le verbe *absorber* s'impose puisque, selon Nisard, l'essence de la « littérature facile » se réduit à un « papier » — le « fait divers » devient littérature comme le dira Roland Barthes dans *Essais critiques*[904].

Le fait divers devient littérature, *et réciproquement*. Littérature comme *diversion*, mot qui se souvient de la fameuse formule de Pierre Bourdieu : « Le fait divers fait diversion ». Le rapide survol de la critique nisardienne du conte permet de lier par un signe d'égalité la « littérature facile » à la littérature journalistique et industrielle[905]. Comme on l'a vu avec l'exemple de Vigny, Musset et Baudelaire, ce qui conditionne la création littéraire à l'époque industrielle — que Nisard veut « décadente » — est moins l'élaboration réflexive que l'improvisation réflexe, moins les mots qui pèsent que ceux qui volent, moins le génie que le « poncif[906] ». Armand Carrel se met à l'unisson de son ami en interprétant la notion de décadence comme un « âge de diffusion universelle, diffusion fatale au génie, c'est-à-dire à cette grande et rare individualité littéraire qui naît du silence général et se mûrit dans les pénibles élaborations de la retraite[907]. » Le rédacteur en chef du journal quotidien, Carrel ne doit pas ignorer que ce qu'il appelle « diffusion du génie » est rendu possible principalement par celle du « papier », en l'occurrence, par le développement de la presse sous la monarchie de

---

[903] *Ibid.* Cette banalité omniprésente du « conte » rappelle celle du « drame » que Balzac constate dans son article précité de 1830 sur les mots à la mode : « Vous voyez passer un corbillard, dites à votre voisin : *Il y a du drame !* La cour d'assise, Frilay, Bouquet, — *il y a du drame*. — La cour, drame. — Le bagne, drame. — Il est partout, excepté au théâtre. » (H. de Balzac, « Des mots à la mode », *Œuvres diverses*, *op. cit.*, t. 2, p. 753.)

[904] « [A]u niveau de la lecture, tout est donné dans un fait divers ; ses circonstances, ses causes, son passé, son issue ; sans durée et sans contexte, il constitue un être immédiat, total, qui ne renvoie, du moins formellement, à rien d'implicite ; c'est en cela qu'il s'apparente à la nouvelle et au conte, et non plus au roman. C'est son immanence qui définit le fait divers. » (R. Barthes, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Seuil, « Tel quel », 1964, p. 189.)

[905] Voir à ce sujet la présentation de Sylvain Ledda dans son édition d'A. de Musset, *Contes*, Flammarion, « GF », 2010, p. 26-29.

[906] « Créer un poncif, c'est le génie. Je dois créer un poncif. » (C. Baudelaire, *Fusées*, XIII, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 662.)

[907] A. Carrel, « *Revue de Paris*… », art. cit.

Juillet.

4. Minimisation de l'art moderne

Contre l'industrialisation de l'art, et ce autant en littérature qu'en peinture. En 1833, Carrel demande à Nisard de rédiger un compte rendu du Salon, en remplacement de Louis Peiss, empêché pour cause de maladie[908]. Publié en douze fois dans *Le National* du 9 mars au 2 mai[909], le « Salon de 1833 » est le seul, si je ne me trompe, à propos duquel il ait jamais écrit. Ce texte et, partant, son activité en tant que « critique d'art » semblent jusqu'à maintenant oubliés et demandent à être découverts : le but de ce chapitre est de mêler ses critiques sur la littérature et sur l'art qui marchent côte à côte, et de rapprocher ses témoignages de ceux de ses contemporains afin d'étudier le symptôme particulier aux créations artistiques et littéraires à l'époque romantique.

En sus des mots de « facile » et « trop », celui de « petit » — qui résume à lui seul le genre littéraire du conte — mérite d'être également souligné dans la mesure où il est constitutif, ce me semble, de l'art de l'époque industrielle après Juillet. À cet égard, Nisard rappelle qu'il ne faut pas confondre « sobriété » et « impuissance » ; que la « petite » dimension du conte ne fait pas preuve de sobriété mais d'impuissance. La sobriété, selon lui, est ce qui compte le plus dans la création artistique.

De ce point de vue, pour Nisard, le meilleur des écrivains est Chateaubriand, qu'il prône en 1834 dans sa préface des *Lectures des Mémoires de M. de Chateaubriand*, et le meilleur des artistes est Ingres, dont il chante les louanges dans le « Salon de 1833 ». Dans le Salon de cette année, Ingres n'a exposé que deux tableaux : le *Portrait de monsieur Bertin* et le *Portrait de Madame Duvaucey*. À côté de la finesse du travail du maître, Nisard apprécie surtout sa « sobriété » qui l'éloigne de la mode comme du

[908] Qui « a eu récemment le bonheur d'être assez malade pour qu'on l'envoyât se guérir en Italie […]. » (N. [D. Nisard], « Salon de 1833 », *Le National*, 22 mars 1833.) Voir aussi D. Nisard, *Souvenirs et Notes biographiques*, *op. cit.*, t. 1, p. 308.

[909] Sur le détail, voir Neil McWilliam, *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831-1851*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 26-27.

monde : « M. Ingres produit peu, et j'ajoute même trop peu ; c'est un artiste qui conçoit plus qu'il n'exécute[910]. » Théophile Gautier lui emboîte le pas, avançant que la question n'est pas quantitative mais qualitative : « M. Ingres n'a au salon que deux portraits, celui de Bertin de Vaux et celui d'une dame romaine peinte en 1807 […] : c'est peu ; mais n'eût-il jamais fait que cela dans sa vie, ce serait assez, à mes yeux, pour le proclamer grand-maître[911]. » Le jeune critique d'art fait l'éloge de la « fermeté de conviction » du peintre « cherchant à se contenter lui-même plutôt que les autres[912] ». Cette détermination monastique, Nisard la reconnaît également dans l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe*, qui « écrit pour un monde qui ne l'aura pas là, vivant, pour l'applaudir[913]. »

Par sa sobriété même, Ingres se démarque des autres artistes d'autant que l'importance des œuvres exposées posait un problème permanent à la gestion du Salon. En effet, en 1833 furent exposées 3318 œuvres, soit le plus grand bazar durant la monarchie de Juillet. Nisard se plaint de ce « trop » — et il est loin d'être le seul à le remarquer — qui nous prive du temps de nous arrêter devant chaque œuvre et, par suite, ne nous permet pas de contempler : *méditer*. « Le public est pressé » autant en peinture qu'en littérature ; les artistes aussi, qui doivent travailler au rythme du Salon, tenu désormais une fois par an depuis 1831[914].

---

[910] N. [D. Nisard], « Salon de 1833 », *Le National*, 7 avril 1833.
[911] T. Gautier, « Salon de 1833 », *La France littéraire*, t. 6, 1833, p. 152.
[912] *Ibid.*
[913] D. Nisard, « Préface » des *Lectures des Mémoires de M. de Chateaubriand*, Lefèvre, 1834, p. v.
[914] Voir à ce sujet, James Kearns, « Legislating for the Salon, 1830-1833 », dans James Kearns et Alister Mill (dir.), *The Paris Fine Art Salon/Le Salon, 1791-1881*, Bern, Peter Lang, 2015, p. 121-135. Sur les informations statistiques du Salon sous la monarchie de Juillet, voir Alister Mill, « Artists at the Salon during the July Monarchy », *ibid.*, p. 137-180. Je me permets ici une petite digression ; en 2014, l'exposition « Paris 1900 » s'est tenue au Petit Palais ; l'idée est de reproduire l'Exposition universelle de 1900 telle qu'elle eut lieu. On lit sur le site internet du Petit Palais : « L'exposition "PARIS 1900, LA VILLE SPECTACLE" invite le public à revivre les heures fastes de la capitale française au moment où elle accueille l'Exposition Universelle qui inaugure en fanfare le 20e siècle. » Ce qui m'a frappé, c'est qu'il y avait tellement de tableaux couvrant les murs que je ne savais pas trop quoi regarder. Maintenant que je ne me souviens plus d'aucun de ces tableaux sur lesquels j'aurais dû pourtant promener les yeux, je me rends compte que ce qu'on montrait là n'était pas ces tableaux, mais la façon dont on les exposait il y a un siècle, et plus encore la façon dont le public de 1900 les regardait ou la façon dont il ne pouvait les regarder.

C'est en raison de cette « sobriété » que Nisard affirme que « l'exposition des sculptures y est supérieure à celles des peintures[915]. » Sa remarque est de nature à nous étonner *a priori*, car comme le regrettent lui-même et tant d'autres, le public manifeste de plus en plus d'indifférence à l'égard de la sculpture, ce qui contraste douloureusement avec la popularité de la peinture. Mais justement, dit Nisard, cela permettrait de préserver la sculpture de l'invasion de la mode. La sculpture en est d'autant mieux à l'abri qu'elle n'a pas de méthode reproductible en « petite » taille comme la lithographie pour la peinture. Pour reprendre les mots de Nisard, la sculpture est « condamné[e], par sa nature même, à n'être pas une industrie[916]. » En revanche, c'est la peinture de genre qui constitue l'art populaire de l'époque. La peinture de genre, parfois qualifiée de « petit » genre, il la compare au « conte » qui est, on l'a vu, un genre littéraire aussi populaire et aussi « petit ». Ces deux genres s'entendent très bien dans la mesure où l'un et l'autre traitent de sujets anecdotiques et légers et que, par là même, la scène de genre est apte à illustrer en vignettes les livres de contes.

Le succès de ce « petit » genre est bien sûr en corrélation avec la chute du « grand » genre : la grande peinture. Au crépuscule de la Restauration, l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* aurait dit, désabusé : « Quoi qu'on dise ou qu'on fasse, le temps des rois est passé […][917]. » Dix ans après, Gautier dira dans le « Salon de 1841 » : « [L]es dieux sont partis, et les rois partiront bientôt [...][918]. » Mais pourquoi partent-ils, les grands ? De manière générale, quand on se débarrasse de quelque chose de grand, c'est parce qu'il n'y a plus de place. *Il n'y a plus de place*. Développons cette formule de deux manières.

En premier lieu, c'est tout simplement la question de « taille ». Dans le « Salon de 1841 », Gautier annonce que l'avenir de l'art se trouve dans la voie du minimalisme :

---

915 N. [D. Nisard], « Salon de 1833 », *Le National*, 21 avril 1833.
916 *Ibid.*
917 F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Jean-Claude Berchet, Classiques Garnier, « La Pochothèque », t. 2, 2004, p. 420 (livre 32, chapitre 16). Selon Jean-Claude Berchet, cette phrase se trouve seulement dans les corrections manuscrites de provenance inconnue.
918 T. Gautier, « Salon de 1841 », *Revue de Paris*, t. 28, 1841, p. 154. Voir à ce sujet P. Junod, « Théophile Gautier ou les paradoxes de la modernité », art. cit., p. 60.

> Nous aimons mieux après tout de petits tableaux faits grandement que de grandes toiles petitement peintes, et puis il faut en définitive que les artistes fassent leur deuil des dimensions exagérées, car tout l'arrangement de la vie moderne s'y oppose ; et d'ailleurs il ne faut pas tant de place pour faire un chef-d'œuvre, quatre à cinq pieds suffisent. Voyez Poussin[919].

La minimisation de l'art est due à la condition de la vie moderne. Dès 1828, Ludovic Vitet remarquait l'inconvénient des grands tableaux : « Les vrais coupables sont donc les grands tableaux ? Hélas ! oui » ; « l'exiguïté de nos appartements modernes ne laissent pas accès aux grands tableaux […][920]. » Le « petit », c'est désormais le signe de modernité, le « grand » celui d'anachronisme. Nisard ne dit pas autre chose quand il explique la fin de la grande peinture par celle du grand siècle, le changement du temps amenant le changement du public :

> Le grand tableau est le contemporain des monarchies absolues. Il a pour protecteurs naturels ce qu'on appelle les grands rois, lesquels aiment souvent mieux ce qui est grand que ce qui est bon. Quand Louis XIV bâtissait Versailles, il avait besoin, pour ses immenses galeries, de tableaux immenses […][921].

Mais la Révolution, la « grande » Révolution mettant les arts hors du gouvernement et des classes privilégiées, le public s'est déplacé de ces « grands » rois vers les « petits » bourgeois, chez qui il faut repeindre sur mesure :

> [I]l faut faire des tableaux pour la portée de ses sens [du public], pour ses arrangements particuliers, pour les dimensions de ses appartements ; il faut lui éviter de faire exhausser ses plafonds pour placer les ouvrages qu'il achète, et de monter sur une échelle pour les voir […][922].

Car, en fin de compte, ce qui détermine la grandeur d'un tableau n'est pas sa dimension mais le talent de l'artiste. Ainsi Nisard peut-il rapprocher la miniature de Mme de Mirbel à la toile d'Ingres : « Il n'y a toujours rien de plus fin, de plus exquis, de plus vivant que les petits portraits de Mme de Mirbel. C'est le modelé de M. Ingres

---

[919] T. Gautier, « Salon de 1841 », art. cit., p. 164.
[920] L. V. [Ludovic Vitet], « Salon de 1827 », *Le Globe*, 6 février 1828.
[921] N. [D. Nisard], « Salon de 1833 », *Le National*, 25 mars 1833.
[922] *Ibid.*

sur des carrés d'ivoire grands comme la main ; c'est la vie du portrait de M. Bertin sur des figures larges comme le pouce[923]. »

Cependant, cette minimisation n'est pas seulement une question physique, mais elle est aussi morale. Chez les Modernes, s'*il n'y a plus de place* pour les grands tableaux, il n'y en a pas non plus pour les grandes passions. À ce sujet, Jules Janin déclare en répondant à la diatribe *ad hominem* de Nisard : « [J]'ai renoncé pour toujours à la grande littérature[924] ». L'idée est pleinement développée dans l'avant-propos des *Contes fantastiques et Contes littéraires*, où il défend la nécessité d'un nouveau genre littéraire, le conte, qui sied à notre condition morale :

> Les poètes n'en peuvent plus, les grandes actions leur manquent, les grands malheurs sont épuisés, les grands hommes sont morts pour la poésie, ou, pour ainsi dire, les malheurs modernes sont de si grands malheurs, les grandes actions de nos jours sont de si grandes actions, et les grands hommes contemporains sont de si grands hommes, que la poésie, en s'élevant de toutes ses forces, ne saura jamais se mettre au niveau de toutes ces grandeurs[925].

Ou encore :

> [L]es poètes s'étant réfugiés des grandes passions dans les petites, mettront leur art au niveau de leur vocation nouvelle, et feront de très-petites choses, comme autrefois ils faisaient, en se jouant, de très-grands poèmes ; en un mot, […] nous sommes tombés du poème au conte et du conte au *réalisme*, à savoir le conte sans poésie, et voilà que nous nous élevons jusqu'au fantastique, *id est*, au conte avec poésie[926].

---

[923] N. [D. Nisard], « Salon de 1833 », *Le National*, 2 mai 1833. À ce propos, Gustave Planche reconnaît lui aussi le grand mérite de Mme de Mirbel dans ce genre mineur : « Elle a tenté dans son art, si étroit en apparence, une révolution complète et décisive. Elle a voulu élever au rang de la peinture ce qui, jusqu'à elle, n'était qu'un jeu d'adresse et de patience. » (Gustave Planche, « Salon de 1833 », *Études sur l'école française*, Michel Lévy, t. 1, 1855, p. 214.)

[924] J. Janin, « Manifeste de la jeune littérature », *Revue de Paris*, t. 1, 1834, p. 30.

[925] J. Janin, « Avant-propos » des *Contes fantastiques et Contes littéraires* [1832], Genève, Slatkine, 1979, p. 13-14. Dans le « Salon de 1840 », Gautier exprimera une idée voisine en matière de peinture : « Malgré de nobles efforts faits par des hommes de talent, nous n'en persistions pas moins à croire les sujets de l'histoire moderne tout-à-fait rebelles à la grande peinture. Ils gagneraient beaucoup à être traités en petite dimension. » (T. Gautier, « Salon de 1840 », *La Presse*, 22 mars 1840.) Voir à ce sujet, Marie-Hélène Girard, « "Du génie vu par le petit bout de la lorgnette…" : Gautier et la peinture de genre historique », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 34, 2012, p. 65-66.

[926] J. Janin, « Manifeste de la jeune littérature », art. cit., p. 19.

Il ne faut pas viser trop haut, il ne faut pas faire exhausser les plafonds de la poésie comme chez les Anciens car la littérature n'est plus capable de grandeur, de grandeur grandement grande ; c'est parce que la langue n'est plus pour la poésie, dit Nisard, mais pour la politique et l'industrie.

5. Sainte-Beuve, père des « petits » poètes

Il n'y a plus de place pour la poésie. Par cette reconnaissance amère s'ouvre la poésie moderne. À cet égard, elle commence vraisemblablement avec Sainte-Beuve. Sainte-Beuve, poète mélancolique et déçu, poète de Paris, poète dans la « société où il n'y a plus de place pour les grandes passions[927] », Nisard le qualifie du « René dans la vie bourgeoise » :

> C'est, en un mot, René dans la vie bourgeoise. Le René de M. de Chateaubriand est un jeune homme de race, un fils de famille, qui peut promener sa mélancolie d'un hémisphère à l'autre, et qui a l'Océan, les grands voyages, les spectacles de la vie errante, pour s'enlever à lui-même, et s'emplir l'âme de distractions. Il a vu le soleil se lever et se coucher aux horizons les plus divers ; il a pu mesurer la grandeur de Dieu à la grandeur du Monde, et quand il a eu la foi, il s'y est reposé, comme en un port, d'une vie ravagée par les passions[928].

Or, le génie poétique de Sainte-Beuve consiste à tourner le dos à ces merveilles du monde pour aller chercher la « grandeur » dans les « petites » choses quotidiennes :

> Le poète des *Consolations* n'a pas un nom historique ; et, quant à ses voyages, ce sont des promenades solitaires aux boulevards Neufs et à l'île Saint-Louis. Ce René-là nous entretient de sa tante de Boulogne-sur-Mer, de son poêle en décembre, de sa jolie cousine ; mais ce sont de petits textes à de grandes idées, et cela prouve combien une

[927] N. [D. Nisard], « *Les Consolations, poésies*, par M. Sainte-Beuve », *Journal des débats*, 9 mai 1830 ; repris dans *Essais sur l'école romantique*, *op. cit.*, p. 66.
[928] *Ibid.* Marie-Catherine Huet-Brichard entreprend une étude comparative entre René et Joseph Delorme. Marie-Catherine Huet-Brichard, *La Poésie de Sainte-Beuve : un imaginaire de l'échec*, « Cahier romantique n° 4 », Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1999, chapitre II « Une vie, un destin, une poésie ? », p. 47-69.

âme mélancolique sait trouver de haute et touchante poésie dans les choses de la vie commune[929].

En bref, et pour parler comme Gautier, si Chateaubriand est un écrivain « grandement grand », Sainte-Beuve est un poète « grandement petit ». Misérable miracle ? Sans doute, mais il instaure ainsi une grandeur à l'échelle humaine, celle du XIX^e^ siècle. Pour reprendre les mots d'Henri Lardanchet, « [c]'est dans le geste spontané des plus petits et non pas dans le verbe étudié des plus grands qu'il faut chercher le vrai lyrisme[930]. »

Il n'est pas inutile de rappeler ici que Sainte-Beuve a fait ressusciter la forme poétique oubliée depuis l'époque de la Pléiade, le sonnet. Son premier recueil, recueil de poèmes et de pensées, *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme* est en effet très riche en sonnets et surtout en réflexions sur cette « petite » forme poétique. Cependant, à côté de ses analyses très savantes et très élaborées sur l'évolution de la poésie française, ce qui me paraît le plus saisissant et le plus important, ce sont ces quelques lignes à tonalité de confidence :

> Tel filet d'idée poétique chez André Chénier découlerait en élégie, ou chez Lamartine s'épancherait en méditation, et finirait par devenir fleuve ou lac, se congèle aussitôt chez moi et se cristallise en sonnet ; c'est un malheur, et je m'y résigne.
>
> — Une idée dans un sonnet, c'est une goutte d'essence dans une larme de cristal[931].

Le passage raconte l'humilité de Sainte-Beuve, qui croit, pourtant, à la « force » de sa faiblesse. Une confession voisine se lit dans *Mes Poisons* : « Les très grands sentiments et le sublime ne sont pas mon fait ; mais j'entends assez le fracas du cœur[932]. » Sa « larme de cristal » n'est pas celle dont un Lamartine se libère avec

---

[929] D. Nisard, « *Les Consolations, poésies*, par M. Sainte-Beuve », *Essais sur l'école romantique*, *op. cit.*, p. 67.

[930] Henri Lardanchet, *Les Enfants perdus du Romantisme*, Librairie académique Perrin, 1905, p. 34.

[931] Sainte-Beuve, *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*, *op. cit.*, p. 208.

[932] Sainte-Beuve, *Mes Poisons*, José Corti, « Collection romantique », 1988, p. 15. Cf. « Chaque poète a les défauts de sa manière. Il y a toujours dans la poésie de Hugo des coups de marteau de Vulcain et ses plus beaux vers semblent encore battus à l'enclume. Lamartine a des cascades intimes et sa poésie épanchée se perd en éblouissante poussière comme le Staubach. Pour moi… *si parva licet*… mon rayon de poésie ne m'arrive souvent que dans une

abondance ; Sainte-Beuve dit qu'il ne peut justement pas chanter comme Lamartine ; qu'il ne peut pas chanter comme les poètes. Reprenant la définition nisardienne du conte : « Le conte, c'est quelque chose qui n'a pas la force d'être un roman », on pourrait dire ceci : « Sainte-Beuve, c'est quelqu'un qui n'a pas la force d'être un poète ». Telle serait, pourtant, la condition du poète « moderne ». D'où la nécessité de renouveler la forme poétique, en l'occurrence le sonnet, qu'il hérite des poètes du XVI^{e} siècle, à commencer par Ronsard.

Mais ici, il faut penser plutôt à un autre poète. C'est Du Bellay, auquel Sainte-Beuve consacre un chapitre de son *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^{e} siècle*[933]. Du Bellay est un poète déçu comme Sainte-Beuve ; Du Bellay a choisi le sonnet, comme Sainte-Beuve, pour chanter le désenchantement et la faiblesse poétique qu'il a éprouvés, en 1550, devant les ruines de la ville tant rêvée de Rome. À propos de ce poète désenchanté, Sainte-Beuve écrit : « Il n'est jamais plus sincèrement poète que lorsqu'il dit de cet accent pénétré et plaintif qu'il ne l'est plus[934]. » Trois siècles plus tard, c'est Sainte-Beuve lui-même qui recueille l'héritage de Du Bellay pour en faire la condition du poète de 1830.

Pour résumer, l'éclat du sonnet beuvien n'est pas celui d'une sobriété ingresque, mais cette fois, c'est celui de l'impuissance ; maintenant il nous faut quitter Nisard, parce que ce n'est plus la « petitesse par sobriété », mais la « petitesse par impuissance » qui marquera l'ouverture de la poésie moderne. Le sonnet de Sainte-Beuve est un cristal : il est gelé comme la plaine d'automne. Pour terminer, lisons son poème « La Plaine » :

> Après la moisson faite, et tous les blés rentrés,
> Quand depuis plus d'un mois les champs sont labourés,
> Qu'il gèlera demain, et qu'une fois encore
> L'automne, du plus haut des coteaux qu'elle dore,

---

petite chambre bien sombre, à travers une vitre dépolie… » (*Ibid.*, p. 34-35.)

[933] Voir à ce sujet André Pavie, « Sainte-Beuve et Joachim Du Bellay », *Médaillons romantiques*, Émile-Paul, 1909, p. 175-194.

[934] Sainte-Beuve, « *Œuvres françaises de Joachim Du Bellay, gentilhomme angevin*, avec une notice biographique et des notes, par M. Ch. Marty-Laveaux », *Journal des savants*, août 1867, p. 489 ; repris dans *Panorama de la littérature française*, *op. cit.*, p. 223.

Se retourne en fuyant, le front dans un brouillard,
Oh ! que la plaine est triste autour du boulevard !
[…]
Et de loin l'on entend la charrette crier
Sous le fumier infect, le fouet du voiturier,
De plus près les grillons sous l'herbe sans rosée,
Ou l'abeille qui meurt sur la ronce épuisée,
Ou craquer dans le foin un insecte sans nom ;
D'ailleurs personne là pour son plaisir, sinon
Des chasseurs, par les champs, regagnent leurs demeures,
Sans avoir aperçu gibier depuis six heures…
Moi pourtant je traverse encore à pas oisifs
Et je m'en vais là-bas m'asseoir où sont les ifs[935].

Après André Chénier et après Lamartine, arrive Sainte-Beuve qui dit : « Après la moisson faite ». Tout en sachant que la moisson est faite, qu'il n'y a plus rien, il avance en titubant comme ses vers avec enjambement, il « traverse encore » quand les autres rebroussent chemin, faute de gibier. Si René de Chateaubriand « a pu mesurer la grandeur de Dieu à la grandeur du Monde », Joseph Delorme de Sainte-Beuve mesure la petitesse de soi à la petitesse d'un « insecte sans nom » qu'il a trouvé sur son chemin. Mais justement, c'est bien sur ce chemin vers nulle part — les « ifs » du dernier vers indique le cimetière de Montparnasse[936] — qu'il a trouvé son gibier, sa place. Victor Hugo le dit très justement dans sa réponse au discours de réception à l'Académie française de son ami : « [E]ntre Casimir Delavigne qui est si noble et Lamartine qui est si grand, vous avez su, dans le demi-jour, découvrir un sentier qui est le vôtre et créer une élégie qui est vous-même[937]. » Et Sainte-Beuve, à son tour, ne dira pas autre chose au poète condamné des *Fleurs du mal*, qui, lui aussi, est poète du « sonnet » :

---

[935] Sainte-Beuve, *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*, *op. cit.*, p. 182-183.
[936] Sur ce point, voir P. Labarthe, « *Joseph Delorme* ou *Les Fleurs du mal* de la veille », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2005, n° 57, p. 250.
[937] « Réponse de M. Victor Hugo, directeur de l'Académie française, au discours de M. Sainte-Beuve », cité dans Sainte-Beuve, *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*, *op. cit.*, p. 13.

> Tout était pris dans le domaine de la poésie.
>
> Lamartine avait pris les *cieux*, Victor Hugo avait pris la *terre* et plus que la *terre*. Laprade avait pris les *forêts*. Musset avait pris la *passion* et l'*orgie* éblouissante. D'autres avaient pris le *foyer*, la *vie rurale*, etc.
>
> Théophile Gautier avait pris l'Espagne et ses hautes couleurs. Que restait-il ?
>
> Ce que Baudelaire a pris.
>
> Il y a été comme forcé[938].

Si Sainte-Beuve est un poète « moderne », ce n'est pas parce qu'il a écrit des poèmes parisiens, mais c'est parce qu'il a pu écrire « après la moisson faite », c'est-à-dire à l'heure où *il n'y a plus de place* pour la poésie. Si le XVII^e^ siècle a pour autre nom le « Grand Siècle », le XIX^e^ serait le « petit siècle » ou le « grandement petit siècle ». C'est dans cette perspective minimaliste ou pseudo-minimaliste qu'il faudrait envisager l'invention ou la récréation de quelques genres littéraires de ce siècle et leur condition « moderne », comme *Les Petits Poèmes en prose* de Baudelaire ou « Les Petites Épopées » qui est le sous-titre de la première série de *La Légende des siècles* de Victor Hugo.

[938] Sainte-Beuve, « Petits moyens de défense tels que je les conçois », cité dans C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 790. L'éloge de Baudelaire adressé à Sainte-Beuve n'est pas moins célèbre : « *Joseph Delorme*, c'est *Les Fleurs du mal* de la veille », écrit-il vers la fin de sa vie. (C. Baudelaire, lettre à Sainte-Beuve, 15 mars 1865, *Correspondance*, *op. cit.*, t. 2, p. 474.)

CONCLUSION

La question du classique et du romantique est frivole. Beaucoup l'ont dit en 1820. Peu s'avisaient, cependant, que de cette question qu'ils voulaient frivole allait résulter une nouvelle esthétique de leur siècle. Le débat romantique engage tout le monde ; il est significatif que ceux qui prétendent l'ignorer y apportent souvent une contribution plus large que ceux qui prétendent le clore. Pour n'en citer qu'un exemple, tout en refusant de participer à ces saturnales littéraires, le jeune Hugo de 1824 — bien avant qu'il n'ait écrit la préface de *Crowmell* — fut l'un des meilleurs penseurs du romantisme, dans sa pratique comme dans sa théorie.

La question du classique et du romantique est frivole, il est vrai, mais c'est dans la mesure où toute forme de « dualisme » l'est. Les philosophes du XX^e^ siècle ne s'intéressent pas beaucoup au romantisme français. Il n'a pas la cote auprès d'eux. Cela se comprend, non parce que sa portée poétique se résume en un pur sentimentalisme qui ne vaudrait pas quelque analyse sérieuse — ce qui est complètement faux comme le prouve Mme de Staël, cette disciple de Kant — mais, ce me semble, parce que le romantisme français se structure essentiellement sur fond de « dualisme », cette impasse de pensée que la philosophie du siècle dernier a précisément tenté de surmonter, de « déconstruire ». Si le romantisme français n'a pas la cote, c'est sans doute en raison de ce dualisme à l'œuvre dans sa genèse conceptuelle.

Carl Schmitt avait bien dit, le critère du politique consiste à distinguer l'ami de l'ennemi : le politique ne peut qu'être « dualiste » qui divise le monde, tout le monde, en *nous* et *eux*. On comprend mieux, dès lors, pourquoi le débat romantique s'envenime au cours des années 1820 : la littérature de cette période fut régie par la politique. « La littérature servit de manteau à la politique[939] », dit succinctement Cordellier-Delanoue de la situation littéraire sous la Restauration. La première partie de

[939] É. Cordellier-Delanoue, « De la question littéraire après *Hernani* », *Le Barbier de Louis XI, 1439-1483*, *op. cit.*, p. VI.

cette étude part de ce constat pour examiner ce « manteau » dans les détails. Pour ce faire, elle revisite notamment les deux querelles de 1824 qui ont lieu respectivement dans l'Académie de Rouen et l'Académie française. Le contraste est frappant et surtout significatif entre ces deux débats qui se déroulèrent autour d'un même sujet mais sur un principe tout contraire.

Le premier s'efforça à surmonter — mais sans jamais y parvenir — la distinction schmittienne ami-ennemi, classique-romantique, pour en finir avec cette querelle politique et littéraire. Les discussions convergent vers une « nationalisation » du romantisme, inventée comme ligne de cessez-le-feu entre deux camps ménageant les possibilités de réconciliation. Analyser ce débat de 1824 condamné à l'oubli permet d'envisager sous un nouvel angle la genèse du romantisme *français* ; cet enjeu de taille est revendiqué ici moins comme exigence spontanée d'une quelconque identité française que comme issue de la querelle. Le débat peut être « frivole », mais ses conséquences ne le sont pas toujours. Voilà qui permet de repenser le débat romantique que d'aucuns voulaient infructueux.

Or, ce geste de compromis fait défaut, du moins apparemment, à la querelle qui eut lieu entre l'académicien Auger et les romantiques comme Stendhal et Émile Deschamps. Contrairement au débat rouennais qui fait preuve d'urbanité, celui-ci est marqué d'une hostilité qui s'amplifie par l'effet médiatique poussant le discours anti-romantique d'Auger jusqu'à l'« événement ». La dimension polémique de ce discours, annoncé alors par plus d'un des journaux comme une déclaration de guerre, est cependant à relativiser. Le lecteur attentif remarquera que l'académicien se montre beaucoup moins intransigeant dans son argument que les médias ne veulent le faire croire. Le politique simplifie le monde qu'il veut comprendre et faire comprendre au prisme d'une pensée « dualiste ». Il complique cependant la cartographie du débat romantique et la compréhension du discours d'Auger car, on le sait, le dualisme politique libéral-royaliste ne renvoie pas de reflet fidèle au dualisme littéraire classique-romantique : ce discours de l'académicien ne doit pas s'entendre comme une ouverture de la guerre entre classiques et romantiques mais comme un rappel à l'ordre lancé par les royalistes classiques aux royalistes romantiques.

Ce souci de modération n'a cependant pas été retenu par les journaux et revues de l'époque. On sait que les médias, en tout temps et sous toutes les latitudes, déforment la parole et altèrent son sens pour être compris hors contexte ou dans un contexte qu'ils recréent à leur profit. Et c'est dans ce contexte-ci que toutes les histoires du romantisme ont compris jusqu'ici ce « texte » d'Auger — puisqu'au commencement, il s'agit d'un « texte » à lire et à interpréter avant qu'il soit un « événement » lu et interprété. Ainsi les négociations de paix tournent-elles au vinaigre voire à l'huile sur le feu, le débat romantique s'enflamme au milieu des années 1820.

Le rôle des « médias » est ici doublement important : ils donnent d'abord lieu au débat romantique, puis en raniment la flamme par leur effet amplificateur. Cette flamme, Maurice Blanchot l'appelle « excès », signe par excellence de l'esprit romantique. Le romantisme est excessif. En France, son excès est celui du débat. La presse de 1820 constitue ainsi non seulement le forum pour la discussion mais surtout l'origine de cet excès.

Si la presse sous la Restauration, marquée par les différentes sensibilités, donne lieu à la querelle politico-littéraire, celle de 1830 entretient un tout autre rapport avec les choses de la littérature. Pour tout dire, hier elle orientait les écrivains, aujourd'hui elle les conditionne. Le dualisme qu'elle suppose demeure mais change radicalement de nature : avant la presse nous obligeait à choisir d'être un écrivain classique ou un écrivain romantique ; maintenant elle nous confronte à une alternative plus fondamentale : être ou ne pas être écrivain. Autrement dit, mourir en « écrivain » ou vivre en « journaliste ». La question n'est plus dans le jeu, simple ou « frivole », du partage de territoire. Si les deux étendards du classique et du romantique définissent et redéfinissent la ligne de démarcation entre les deux régions littéraires, ils n'agrandissent ni réduisent le territoire dans sa totalité. Qu'on soit classique ou romantique, qu'on réhabilite les centres historiques ou construise les villes nouvelles, on reste citoyen de la « république des lettres ».

Pour parler politiquement — puisque les situations littéraires sous la Restauration exigent d'être parlées politiquement — qu'on siège à la chambre haute ou à la chambre

basse, qu'on passe de l'une à l'autre, cela modifie tout au plus le paysage du parlement, jamais son effectif ni son économie. Tout se joue dans le cadre des prémisses et des promesses institutionnelles. En définitive, c'est sans doute en ce sens que le débat romantique peut être dit « frivole » : que vous soyez ultra ou libéral, vous n'en êtes pas moins un « écrivain ».

Le débat romantique de 1820 est « frivole », peut-on dire rétrospectivement. Car le pire arrive après. C'est bien ce territoire proscrit, ce statut incontesté d'« écrivain » que viennent brutalement remettre en cause les situations médiatiques de 1830. Au sein du système journalistique dans lequel s'impose moins le talent que le calcul, moins la conscience que le conformisme, s'éteignent *ipso facto* les écrivains de race pure et noble, éliminés par une race métisse et déshonorante d'« écrivain-journaliste ». La littérature de 1820 est régie par le politique, celle de 1830 par le journalistique.

Écrivain et journaliste, leur opposition n'est certes pas la première du genre[940], mais se fait patente et pressante en cette aube de l'« ère médiatique ». L'irruption du journalistique sur le terrain des lettres entraîne corollairement les nouvelles conditions de la vie littéraire. Dans les œuvres de fiction, ce sont Lucien de Rubempré et Chatterton qui en assument par excellence l'épreuve mortelle. Les héros de Balzac et de Vigny montrent, chacun à sa manière, combien il est impossible de rester « écrivain » dans ce nouveau régime mercantile qui altère les œuvres de la Pensée. Le premier en rabat pour s'accommoder aux exigences du métier de journaliste, le second succombe dans la noblesse de son idéal. Leurs destins sont différents, mais annoncent à l'unisson la mort de l'« écrivain » au sens traditionnel du terme.

Sous la Restauration, on pouvait parler de « mélange adultère d'irréligion et de monarchie[941] ». En 1830, un tel mélange ne fait plus scandale, remplacé par celui, beaucoup plus grave, de littérature et d'argent. Si, selon Paul Bénichou, l'écrivain de 1820 fut un être-face-à-Dieu, la décennie suivante a fait de lui un être-face-au-public, confronté donc à ce nouveau dieu de la « religion épicéenne », pour reprendre les mots

[940] Pierre Lepape retrace la discussion poursuivie par les encyclopédistes du XVIII[e] siècle. Pierre Lepape, « Journalistes et hommes de lettres. Les positions de l'*Encyclopédie* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n[o] 18-19, 1995, p. 105-113.
[941] A. Guiraud, « Nos doctrines », *La Muse française*, *op. cit.* t. 2, p. 23.

de Balzac. L'époque médiatique fait que tous les écrivains désormais ont en eux un Lucien de Rubempré et un Chatterton. Après 1830, la question devient existentielle.

Pour revenir à la question du classique et du romantique, on répétera que son enjeu n'est finalement pas de taille, comparé à la gravité d'une telle menace existentielle. Hier Racine, aujourd'hui Shakespeare, la conversion se fait d'ailleurs aussi aisément que la palinodie. On se dit « classique » selon son intérêt mondain (tel est le cas d'Alexandre Soumet qui abandonne *La Muse française* pour rejoindre l'Académie) ou « romantique » par crainte d'être démodé.

Le débat romantique est « frivole » car il est une « mode ». On change d'école comme on change de chemise. À ce propos, ce n'est peut-être pas un hasard si le tout premier historien du romantisme en France, un certain Eugène Ronteix, est également auteur d'un traité sur la mode. D'autres écrivains plus connus attestent que le romantisme est avant tout un engouement social et culturel. Théophile Gautier nous en convainc par l'aventure de Daniel Jovard, jeune classique qui va s'initier aux mœurs romantiques sur les conseils d'un ami « fashionable ». De même, Dupuis et Cotonet, personnages fictifs de Musset, avancent que le romantisme s'apparente à la mode par sa « variabilité », dont témoigne l'abondance des adjectifs. Celle-ci est doublement significative, car elle révèle à la fois le trait stylistique et la pluralité identitaire de la littérature romantique.

La remarque sur l'usage du « langage » telle que Musset l'a formulée peut approfondir notre compréhension du romantisme en tant que « mode ». L'homme est un être parlant mais aussi un être « habillé ». Le langage et le vêtement déterminent la culture de l'homme et marquent nos différences. Bien parler et bien s'habiller sont deux arts nécessaires pour briller en société, par lesquels l'être accède au paraître. C'est en ce sens que les écrivains comme Stendhal et Balzac remarquent, chacun à sa manière, le rapport intrinsèque entre ces deux activités humaines. Le premier voit dans la langue de bois académique un *déguisement* qui trahit la pauvreté de la pensée. Le second observe au contraire les mots à la mode qui *uniformisent* nos idées et nos vies. Le langage de la tendance, qu'il soit aristocratique ou populaire, est une maladie con-

tagieuse qui menace notre identité en tant que sujet pensant.

Il est significatif qu'une révolution du langage poétique éclate quand précisément la langue tombe en catalepsie. À cet impératif « parler comme tout le monde » — ou « comme les académiciens » — s'oppose celui que Rimbaud stipulera dans sa fameuse lettre : « trouver une langue ». Axiome qui résume à lui seul le projet de la poésie romantique. Ainsi les écrivains de la « nouvelle école » se révoltent-ils contre la double normalisation de la langue : contre les règles préconisées par les gardiens du classicisme — y compris, bien entendu, celle des trois unités — et contre la langue stéréotypée contemporaine et sa force coercitive qui écrase nos différences identitaires. Ces deux normes standardisées et standardisantes, la révolution romantique les renvoie dos à dos en faveur, d'une part, de la « nouveauté » — étant donné que la vie moderne et sa réinterprétation du monde actuel exigent de l'ancienne poétique une grande mise à jour — et, d'autre part, de l'« individualisme » qu'affirme et défend l'originalité de son propre parler. Reste à noter cependant que le projet romantique ainsi défini se heurte à une aporie quand la quête de l'originalité devient un lieu commun. Le monolinguisme classique cède la place au multilinguisme romantique, ce qui n'est pas sans poser des problèmes, comme le remarque Désiré Nisard en 1834 :

> Tous les poètes de ce temps-ci ont chacun leur langue ; le plus petit l'a tout aussi individuelle que le plus grand. Il n'y a que ceux qui ne les lisent pas qui trouvent qu'ils s'imitent ; ils ne s'imitent point, parce que l'imitation leur serait presque plus difficile que cette espèce d'originalité qu'ils ont. Il faut une grammaire pour chacun, pour chacun un vocabulaire[942].

Or, qui dit individualisme dit libéralisme. Dans le débat romantique, tout choix est politique, même celui de la langue. Politique et littéraire, ces deux prédicats qu'on trouve souvent accolés alors dans le titre des journaux sont étroitement liés. Leur union se remarque non seulement sur le plan thématique (les ultras chantent l'éloge des rois, les libéraux des peuples, etc.) mais surtout sur le plan, en effet, « stylistique ». Musset remarque que l'« abondance des adjectifs » est l'un des traits caractéristiques du style

[942] D. Nisard, *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, *op. cit.*, t. 2, p. 344.

romantique. Mais c'est Stendhal, encore, qui a le mieux *politisé* la question en révélant le rapport entre les sensibilités politiques et l'usage du langage. Les ultras écrivent *abominablement* beau, pense-t-il. Ainsi, en matière de « style », la querelle classico-romantique devient-elle intestine entre les romantiques de droite et les romantiques de gauche. Pour les uns le romantisme est en vers, pour les autres il est en prose. Les premiers poétisent ou « fignolent » le style pour mieux exprimer la beauté du monde, les seconds le prosaïsent à dessein pour mieux rendre la vérité de la pensée.

L'opposition du vers (droite) et de la prose (gauche) suppose d'ailleurs une opposition de la forme et du fond, de l'expression et de l'idée. Mais, quel que soit le désaccord politique entre les ultras et les libéraux, le style et l'idée, eux, ne vont-ils pas de pair ? Dénier leur union revient à invalider toute pensée poétique et surtout ce grand mot de « figure de pensée », dont le génitif « de » est à comprendre moins comme une marque de subordination de l'une à l'autre que comme celle de réciprocité, d'entraide. Les grands esprits poétiques ne disent pas autre chose ; Mme de Staël, Émile Deschamps et Victor Hugo défendent tous ce « travail simultané de la pensée et de la parole », pour reprendre l'expression de ce dernier. La pensée ne se modèle pas sur quelque figure préétablie ; elles se modèlent mutuellement. Elles font « co-naissance » au sens claudélien.

La question du style est d'ailleurs indissociable de celle de la rhétorique ; elle concerne bien les « figures de pensée ». La discussion s'engage *ipso facto* sur l'écriture « poétique » dans laquelle elles sont pleinement à l'œuvre. À cet égard, elle tourne autour du jeune Hugo, dont l'audace poétique décontenance les chantres de Boileau et attire les foudres entre autres de Hoffman.

En 1824 — année décisive dans l'histoire du romantisme — l'intervention de Hoffman dans le débat romantique creuse le clivage entre les deux écoles autrement que celle d'Auger. Cette fois, l'enjeu n'est pas tant politique que poétique. La discussion entre Hoffman et Hugo mérite d'être redécouverte, parce qu'elle esquisse en quoi réside la spécificité de la poésie moderne. Hoffman dénonce la poésie romantique comme une poésie abstraite, « idéaliste », c'est-à-dire dépourvue d'« images ». Hugo défend une position tout contraire. Selon lui, l'« image » est constitutive de tout lan-

gage. Le poète des *Nouvelles Odes* repousse ainsi les limites de l'« image » par une remise en cause de la différence hiérarchique entre le concret et l'abstrait, qu'il mélange de manière inouïe dans ses poèmes « Le Cauchemar » et « La Chauve-souris ». S'appuyant sur le christianisme et l'idéalisme allemand, le romantisme fait entrer dans la poésie ce que la tradition classique avait longtemps banni en tant que pure abstraction.

En définitive, le débat Hoffman-Hugo se présente comme affrontement d'un matérialisme restreint et d'un idéalisme généralisé. Ce schéma d'opposition trouve sa meilleure formulation avec Pierre Leroux, qui s'impose dans cette étude moins comme penseur socialiste que comme poéticien. En s'appuyant lui aussi sur la poésie hugolienne, Leroux conclut que le romantisme se définit par le « style symbolique ». Contrairement à l'ancienne symbolique, dans laquelle le rapport signe/référent est préalablement prescrit ou *arrêté*, le « style symbolique » organise un réseau sémantique où signe et référent se cherchent non dans les vieux dictionnaires des symboles mais dans l'expérience de lecture chaque fois renouvelée.

Hier figées dans une acception classique, les figures poétiques sont réactivées pour s'exposer à un perpétuel *mouvement*, comme en témoigne la métamorphose des « nuages » dans un autre poème hugolien. Avec le romantisme, métaphore et allégorie retrouvent leur dynamique originelle, dont leurs noms portent la trace : *méta*, *allo*. Transfert, autre. L'étymologie grecque permet de mieux comprendre pourquoi ces deux figures sont privilégiées par les romantiques, âmes inassouvies qui aspirent toujours à *partir ailleurs*. La poésie classique amarre le sens sur l'« ici et maintenant », la poésie romantique coupe ces cordages pour le destiner à une errance sans fin, quitte à s'égarer — Leroux ne tarde pas à le remarquer — sur un sentier fermé au grand public. Quoi qu'il en soit, rien ne reflète mieux la différence principielle des deux écoles que cette divergence en matière de « style poétique » : l'idéologie classique tend à l'immobilisme, l'esprit romantique se cherche dans le dynamisme.

Pour que le classicisme rompe avec son dogmatisme figé, il faut attendre la monarchie de Juillet et l'arrivée d'une nouvelle génération. Face à l'émergence de la

« nouvelle école », les classiques de 1820 pouvaient s'adosser aux préceptes de Boileau et aux pratiques de Racine. Ils se dispensaient d'assumer la question « Qu'est-ce que le classicisme ? », croyant que ces deux noms suffisaient pour terrasser leur adversaire encore peu menaçant. Mais, à mesure que le romantisme mène la bataille littéraire et gagne la précellence, ils commencent à comprendre qu'ils doivent penser le classicisme par eux-mêmes plutôt que faire référence à leurs grands aînés. Telle est, en gros, la situation du classicisme en France de 1820 à 1830.

Que faire des auteurs classiques ? Que faire pour les « transférer » à ce XIX^{e} siècle ? À ces questions, on trouve une réponse dans les premiers écrits de Désiré Nisard. Ce futur champion de la tradition classique ne se montre pas, à ses débuts, de la rigueur dont feront preuve ses travaux ultérieurs. En 1830, le jeune critique s'efforce au contraire de réactiver la littérature classique en appliquant aux auteurs antiques l'« étude de mœurs », analyse sociologique et culturelle qu'il appelle « nouvelle critique ». En effet, il s'agit d'une mise à jour des savoirs classiques. Pour ce faire, l'étude de mœurs, qui est alors très en vogue, permet d'adapter la tradition classique au goût du jour, au cours du temps. Avec Nisard, le classicisme s'arrache ainsi de son immobilisme pérenne pour rejoindre le *mouvement*.

Au terme de cette étude, je répète une fois encore que ce n'est pas de leurs propres mains que les partisans du romantisme ont fondé une esthétique nouvelle. Celle-ci s'est édifiée à l'issue du long dialogue engagé avec les défenseurs de la doctrine classique. Le XIX^{e} siècle est le siècle du romantisme et les classiques ont du mal à y trouver leur place. Cependant, ce débat littéraire qui va de la Restauration à la monarchie de Juillet leur a fourni une belle occasion de redécouvrir et de revivre la littérature classique, tout comme leur règne au début du siècle avait donné de quoi réagir aux jeunes écrivains en quête d'une nouvelle poétique. Ainsi voit-on s'affronter les deux doctrines littéraires comme deux miroirs qui se mirent l'un dans l'autre.

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres et articles des auteurs du XIX^e^ siècle

ANONYME, « Société des Bonnes-Lettres. Assemblée générale du 29 mai 1823 », *Annales de la littérature et des arts*, t. 11, 1823, p. 287-307.

—— « Société des Bonnes-Lettres. Séance extraordinaire du 3 mai, prix d'éloquence décerné par la Société ; par M. Charles de Lacretelle », *Annales de la littérature et des arts*, t. 15, 1824, p. 245-259.

ASSELINEAU (Charles), *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique*, René Pincebourde, 1866.

AUGER (Louis-Simon), *Mélanges philosophiques et littéraires*, Ladvocat, 1828, 2 vol.

—— « Discours sur le romantisme », dans Stendhal, *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes romantiques*, éd. Michel Crouzet, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2006, p. 419-434.

BALLANCHE (Pierre-Simon), *Essai sur les institutions sociales*, P. Didot, 1818.

BALZAC (Honoré de), *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 vol.

—— *Œuvres diverses*, éd. Roland Chollet et René Guise, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990 et 1996, 2 vol.

—— *Écrits sur le roman*, éd. Stéphane Vachon, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2000.

—— *Nouvelles et Contes*, éd. Isabelle Tournier, Gallimard, « Quarto », 2005-2006, 2 vol.

—— *Balzac journaliste. Articles et chroniques*, choix de textes, présentation, notes, chronologie, bibliographie et index par Marie-Ève Thérenty, Flammarion, « GF », 2014.

BAOUR-LORMIAN (Pierre), *Le Classique et le Romantique*, Urbain Canel, 1825.

—— *Encore un mot*, Urbain Canel, 1826.

—— *Canon d'alarme*, Delangle frères, 1829.

—— *Les Nouveaux Martyrs,* Delangle frères, 1829.

BARD (Joseph), *Lettre à une académie de province sur l'école romantique, en France*,

Principaux libraires du Palais-Royal, 1825.
—— *Les Mélancoliques*, Eugène Renduel, 1832.

BAUDELAIRE (Charles), *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, 2 vol.
—— *Correspondance*, éd. Claude Pichois et Jean Ziegler, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 2 vol.
—— *Baudelaire journaliste. Articles et chroniques*, choix de textes, présentation, notes, chronologie, bibliographie et index par Alain Vaillant, Flammarion, « GF », 2011.

BERLIOZ (Hector), *À travers chants* [1862], éd. Léon Guichard, Gründ, 1971.

BLOSSEVILLE (Ernest de), « Sur la poésie romantique, par M. A. Leprévost », *Annales de la littérature et des arts*, t. 23, 1826, p. 179-186.
—— « *Du Classique et du Romantique*, recueil de discours pour et contre, lus à l'Académie royale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen, pendant l'année 1824 », *Annales de la littérature et des arts*, t. 24, 1826, p. 415-425.

BOISTE (Pierre-Claude), *Dictionnaire des belles-lettres*, H. Verdière, 1821-1824, 5 vol.

BONALD (Louis de), *Œuvres choisies. Tome 1, Écrits sur la littérature*, éd. Gérard Gengembre et Jean-Yves Pranchère, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XIX^e^ siècle », 2010.

CARREL (Armand), « *Revue de Paris*. — D'un commencement de réaction contre la littérature. — Second article de M. Nisard. », *Le National de 1834*, 2-3 janvier 1834.

CASTELNAU (Junius), *Essai sur la littérature romantique*, Le Normand, 1825.

CAUNES (Auguste), *Essai sur le classique et le romantique*, Issoire, Perron, 1834.

CHATEAUBRIAND (François-René de), *Génie du christianisme*, éd. Maurice Regard, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.
—— *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Jean-Claude Berchet, Classiques Garnier, « La Pochothèque », 2003-2004, 2 vol.

CORDELLIER-DELANOUE (Étienne), *Le Barbier de Louis XI, 1439-1483*, Madame Charles-Béchet, 1832.

COUSIN (Victor), *Philosophie de Kant* [1842], 4^e^ édition, Michel Lévy, 1864.

DENIS (Ferdinand), PINÇON (Pierre) et MARTONNE (Guillaume-François de), *Nouveau Manuel de bibliographie universelle*, Librairie encyclopédique de Roret, 1857, 3 vol.

DESCHAMPS (Émile), *Études françaises et étrangères*, Urbain Canel, 1828.
—— *Un manifeste du romantisme : la préface des Études françaises et étrangères d'Émile Deschamps*, publié avec introduction et notes par Henri Girard, Les Presses françaises, « Bibliothèque romantique », 1923.

DESMARAIS (Cyprien), *Essai sur les classiques et les romantiques*, A. Udron, Vernarel et Tenon, 1824.
—— *Le Temps présent*, Ladvocat, 1826.
—— *De la littérature française au dix-neuvième siècle considérée dans ses rapports avec les progrès de la civilisation et de l'esprit national*, Tenon, 1833

DUSSAULT (Joseph), *Annales littéraires*, Maradan et Le Normant, 1818-1824, 5 vol.

FARCY (Charles-François), *Examen critique d'*Orga, ou l'orpheline moscotive *et Résumé des débats entre le classique et le romantique*, M. Lioré, 1828.

FEUILLIDE (Cappot de), *Le Temps, méditation poétique*, Toulouse, F. Vieusseux, 1823.

FLAUBERT (Gustave), *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, puis Yvan Leclerc, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1973-2007, 5 vol.

FOISSET (Théophile), « Du genre romantique », dans *Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*, Dijon, Frantin, 1822, p. 224-313.
—— *Catholicisme et Protestantisme*, F. Hémery, 1845.

FRANCIS, ARTOIS (Armand d') et LURIEU (Gabriel de), *L'Imprimeur sans caractère, ou le classique et le romantique*, J-N. Barba, 1824.

FRAYSSINOUS (Denis), *Œuvres oratoires complètes de De Frayssinous*, Petit-Montrouge : Migne, 1856.

GAUTIER (Théophile), *Correspondance générale*, éd. Claudine Lacoste-Veysseyre, Genève-Paris, Droz, « Histoire des idées et critiques littéraires », 1985-2000, 12 vol.
—— *Romans, Contes et Nouvelles*, éd. Pierre Laubriet, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, 2 vol.
—— *Histoire du romantisme*, éd. Adrien Goetz, Gallimard, « Folio classique », 2011.

—— *Histoire du romantisme suivi de Notices romantiques et d'une Étude sur la poésie française*, Félin, « Les marches du temps », 2011.

GÉRAUD (Edmond), « De lord Byron et de quelques défauts de ses ouvrages », *Annales de la littérature et des arts*, t. 19, 1825, p. 103-111.
—— « *Le Chant du Sacre*, par A. de Lamartine », *Annales de la littérature et des arts*, t. 19, 1825, p. 450-459.
—— « *Le Dernier Chant de Pèlerinage de Childe-Harold*, par Alphonse. de Lamartine (2e article) », *Annales de la littérature et des arts*, t. 20, 1825, p. 49-60.
—— « *Odes et Ballades*, par Victor Hugo », *Annales de la littérature et des arts*, t. 26, 1827, p. 493-503.

GUIBOURG (Achille), *Boutade sur l'imagination*, P. Mongie aîné, 1825.

GOSSIER (Joseph-François, abbé), « Troisième discours de M. l'abée Gossier », dans *Du Classique et du Romantique*, Rouen, Nicétas Periaux jeune, 1826, p. 113-134.
—— « Quatrième discours de M. l'abée Gossier », dans *Du Classique et du Romantique*, Rouen, Nicétas Periaux jeune, 1826, p. 239-277.

GRANDPERRET (Claude-Louis), *Traité classique de littérature*, Brunot-Labbé, 1816, 2 vol.

GUTTINGUER (Ulric), « Un mot sur la littérature romantique », dans *Du Classique et du Romantique*, Rouen, Nicétas Periaux jeune, 1826, p. 39-54.
—— « Réponse de M. Guttinguer aux discours de M. l'Abbé Gossier », dans *Du Classique et du Romantique*, Rouen, Nicétas Periaux jeune, 1826, p. 99-110.
—— « Réponse de M. Gutttinguer au discours de M. Licquet », dans *Du Classique et du Romantique*, Rouen, Nicétas Periaux jeune, 1826, p. 225-236.

HOFFMAN (François-Benoît), « *L'art historique*, poème en quatre chants. — *Odes et poésie diverses*, par M. Victor Hugo », *Journal des débats*, 17 novembre 1822.
—— « *Nouvelles Odes* par M. Victor Hugo », *Journal des débats*, 14 juin 1824.
—— « *Anciennes et nouvelles Odes* de M. V. Hugo », *Journal des débats*, 31 juillet 1824.
—— « Trois ouvrages sur le romantisme », *Journal des débats*, 1 décembre 1825.
—— *Œuvres de F.-B. Hoffman*, Lefebvre, 1829, 10 vol.

HUGO (Abel), *Histoire de la campagne d'Espagne en 1823*, Lefuel, 1824-1825, 2 vol.

HUGO (Adèle), *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, éd. Annie Ubersfeld et Guy Rosa, Plon, « Les Mémorables », 1985.

HUGO (Victor), *Œuvres complètes*, Imprimerie Nationale ; Ollendorff ; Albin Michel, 1902-1951, 45 vol.
—— *Œuvres poétiques*, éd. Pierre Albouy, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964-1974, 3 vol.
—— *Œuvres complètes*, éd. Jean Massin, Le Club français du Livre, 1967-1970, 18 vol.
—— *Œuvres complètes*, éd. Jacques Seebacher et Guy Rosa, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, 18 vol.
—— *Hernani*, éd. Gérard Gengembre, Pocket, « Pocket classiques », 2002.

JANIN (Jules), « Ritta et Christina », *Journal des débats*, 30 novembre 1829.
—— « Académie française. Réception de MM. de Ségur et de Pongerville », *Journal des débats*, 30 juin 1830.
—— « Première représentation de *Marion Delorme*, drame en cinq actes et en vers, par M. Victor Hugo », *Journal des débats*, 15 août 1831.
—— « Manifeste de la jeune littérature », *Revue de Paris*, t. 1, 1834, p. 5-30.
—— « *Études de mœurs et de critiques sur les Poètes latins de la Décadence*, par M. Désiré Nisard. Deux vol. in-8°. — Charles Gosselin », *Journal des débats*, 27 mars 1834.
—— *L'Âne mort et la femme guillotinée*, éd. Joseph-Marc Bailbé, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque romantique », 1973.
—— *Contes fantastiques et Contes littéraires* [1832], Genève, Slatkine, 1979.

JAY (Antoine), *La Conversion d'un romantique, manuscrit de Jacques Delorme*, Moutardier, 1830.

LACRETELLE (Charles de), *Discours prononcé par M. Charles Lacretelle, de l'Académie française, le 4 décembre 1823, pour l'ouverture des séances de la Société royale des Bonnes-Lettres*, C.-J. Trouvé, 1823.

LAMARTINE (Alphonse de), *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, éd. Aurélie Loiseleur, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2006.

LARCHEY (Lorédan), *Les Excentricités du langage français*, 2e édition, Revue anecdotique, 1861.

LÉONARD (Joseph) et ADER (Jean-Joseph), *Les Deux Écoles, ou le classique et le romantique*, A. Dupont et Roret, 1825.

LE PRÉVOST (Auguste), « Sur la poésie romantique », dans *Du Classique et du Romantique*, Rouen, Nicétas Periaux jeune, 1826, p. 137-168.

LEROUX (Pierre), *Œuvres (1825-1850)* [1850], Genève, Slatkine, 1978.

LEROUX (Pierre) et REYNAUD (Jean) (dir.), *Encyclopédie nouvelle*, Charles Gosselin, 1834-1841, 8 vol.

LESUR (Charles-Louis), *Annuaire historique universel pour 1830*, Thoisnier-Desplaces, 1832.

MARQUIS (Alexandre-Louis), *Considérations sur l'école romantique et particulièrement sur le caractère de ses productions*, F. Baudry, 1824.
—— « Considérations sur l'école romantique », dans *Du Classique et du Romantique*, Rouen, Nicétas Periaux jeune, 1826, p. 171-195.

MALLARMÉ (Stéphane), *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1998 et 2003, 2 vol.

MANZONI (Alessandro), *Lettre à M. C****, *Le Comte de Carmagnola et Adelghis*, Bossange Frères, 1823.

MERCIER (Louis-Sébastien), *Néologie*, éd. Jean-Claude Bonnet, Belin, 2009.

MICHELET (Jules), *Histoire de la Révolution française*, éd. Claude Mettra, Robert Laffont, « Bouquins », 1979, 2 vol.

MUSSET (Alfred de), *Poésies complètes*, éd. Maurice Allem, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.
—— *Œuvres complètes en prose*, éd. Maurice Allem et Paul-Courant, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.
—— *Poésies complètes*, éd. Frank Lestringant, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2006.
—— *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. Frank Lestringant, Libraire Générale Française, « Le Livre de Poche », 2003.
—— *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. Sylvain Ledda, Flammarion, « GF », 2010.
—— *Contes*, éd. Sylvain Ledda, Flammarion, « GF », 2010

MUSSET (Paul de), *Biographie de Alfred de Musset*, Points, 2010.

NETTEMENT (Alfred), *Histoire politique, anecdotique et littéraire du Journal des débats*, Aux bureaux de l'Écho de Paris, 1838, 2 vol.
—— *Études critiques sur le feuilleton-roman*, Perrodil, 1845-1846, 2 vol.

NISARD (Désiré), « *Les Moralistes latins*, par M. Guérin », *Journal des débats*, 17

septembre 1828.
—— « *Cinq-Mars*, ou *une Conspiration sous Louis XIII*, par M. le comte Alfred de Vigny ; 4 vol. Paris, chez CH. GOSSELIN », *Journal des débats*, 13 juillet 1829.
—— « *Romans de sir Walter Scott*, traduction de M. Defauconpret », *Journal des débats*, 6 janvier 1830.
—— « Horace, tome second, *Satires et Épîtres*, traduites en prose, par seize traducteurs ; 65e livraison de la *Bibliothèque latine-française* ; collection Panckouke », *Le National*, 29 juillet 1832.
—— « *Contes fantastiques*, par M. Jules Janin », *Le National*, 23 octobre 1832.
—— « Salon de 1833 » (12 articles), *Le National*, 9, 14, 18, 22, 25 mars, 1, 7, 14, 21, 25, 28 avril, 2 mai 1833.
—— « *Histoire de Charles Édouard, dernier prince de la maison des Stuarts* ; par M. Amédée Pichot. Nouvelle édition. Deux volumes in-8o. Paris. Chez Charles Gosselin », *Le National*, 3 juin 1833.
—— « *Histoire de la guerre du Péloponèse* ; par Thucydide, traduite en français par Ambroise-Firmin Didot, 4 vol. in-8o », *Le National de 1834*, 5 mai 1834.
—— « Préface » des *Lectures des Mémoires de M. de Chateaubriand*, Lefèvre, 1834, p. iii-lx.
—— *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, Charles Gosselin, 1834, 2 vol.
—— « Mary », *Paris-Londres, keepsake français*, Delloye, Desmé et Cie, 1838, p. 65-72.
—— *Souvenirs et Notes biographiques*, Calmann Lévy, 1888, 2 vol.
—— *Essais sur l'école romantique*, Calmann Lévy, 1891.
—— *Pensées choisies de Désiré Nisard (1806-1888)*, Ch. Delagrave, 1906.

NODIER (Charles), *Souvenirs, épisodes et portraits pour servir à l'histoire de la Révolution et de l'Empire*, Alphonse Levavasseur, 1831.
—— *Souvenirs de la Révolution et de l'Empire*, Charpentier, 1850, 2 vol.
—— *Moi-même*, éd. Daniel Sangsue, José Corti, « Collection romantique », 1985.

PÉPIN (Alphonse), *La Royauté de juillet et la révolution*, Delaunay, 1837, 2 vol.

PLANCHE (Gustave), *Études sur l'école française*, Michel Lévy, 1855, 2 vol.

PORTO (Luigi da), *Roméo et Juliette*, trad. É.-J. Delécluze, Sautelet, 1827.

QUINCY (Quatremère de), *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Treuttel et Würtz, 1823.

ROBERT (Adolphe), BOURLOTON (Edgar) et COUGNY (Gaston) (dir.), *Diction-*

naire des parlementaires français, Bourloton, 1889-1891, 5 vol.

ROGER (Jean-François), *Discours de clôture de l'année 1822, prononcé dans la séance du 31 mai, par M. Roger, de l'Académie française*, C.-J. Trouvé, 1822.

RONTEIX (Eugène), *Histoire du romantisme en France*, L. Dureuil, 1829.
—— *Manuel du fashionable*, Audot, 1829.

ROYER-COLLARD (Pierre-Paul), *Discours prononcé dans la séance publique tenue par l'Académie française, pour la réception de M. Royer-Collard, le 13 novembre 1827*, F. Didot, 1827.

SAINT-CHAMANS (Auguste de), *L'Anti-romantique*, Le Normand, 1816.

SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin), *Correspondance générale*, éd. Jean Bonnerot (t. 1 à 14) et Alain Bonnerot (t. 15 à 19), Paris-Toulouse, Stock, puis Didier-Privat, 1953-1983, 19 vol.
—— *Causeries du lundi* [1851-1862], 3e édition, Garnier Frères, 1857-1870, 15 vol.
—— *Premiers Lundis*, Michel Lévy, 1874-1875, 3 vol.
—— *Mes Poisons*, José Corti, « Collection romantique », 1988.
—— *Portraits de femmes*, éd. Gérald Antoine, Gallimard, « Folio classique », 1998.
—— *Panorama de la littérature française*, éd. Michel Brix, Libraire Générale Française, « Le Livre de poche », 2004.
—— *Vie, Poésie et Pensées de Joseph Delorme*, éd. Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinoer, Bartillat, 2004.
—— *Portraits contemporains*, éd. Michel Brix, PUPS, « Mémoire de la critique », 2008.
—— *Le Cahier brun (1847-1868)*, éd. Patrick Labarthe, Genève, Droz, 2017.

SOUMET (Alexandre), *Discours prononcé dans la séance publique tenue par l'Académie française, pour la réception de M. Soumet, le 25 novembre 1824*, Firmin Didot, 1824.

STAËL (Germaine de, dite Madame de), *De la littérature*, éd. Axel Blaeschke, Classiques Garnier, 1998.
—— *Corinne ou l'Italie*, in *Œuvres complètes*, série II, *Œuvres littéraires*, tome III, éd. Simone Balayé, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2000.
—— *Réflexions sur le procès de la reine*, *Œuvres complètes*, série III, *Œuvres historiques*, tome I, édition établie sous la direction de Lucia Omacini, Honoré Champion, « L'âge des Lumières », 2009.
—— *De l'Allemagne*, *Œuvres complètes*, série I, *Œuvres critiques*, tome III, éd. Axel

Blaeschke, Honoré Champion, « L'âge des Lumières », 2017.

STAËL (Germaine de, dite Madame de), VILLERS (Charles de), CONSTANT (Benjamin), *Correspondance*, éd. Kurt Kloocke, Frankfurt, Peter Lang, 1993.

STENDHAL, *Œuvres intimes*, éd. Victor Del Litto, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1981-1982, 2 vol.
—— *Paris-Londres. Chroniques*, éd. Renée Dénier, Stock, 1997.
—— *Correspondance générale*, éd. Victor Del Litto, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 1997-1999, 6 vol.
—— *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes romantiques*, éd. Michel Crouzet, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2006.

VIGNY (Alfred de), *Œuvres complètes*, éd. Fernand Baldensperger, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, 2 vol.
—— *Œuvres complètes*, éd. François Germain et André Jarry (t. 1) et Alphonse Bouvet (t. 2), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986 et 1993, 2 vol.

VILLEMAIN (François), « *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* », *Revue de Paris*, t. 5, 1834, p. 80-95.

VILLERS (Charles de), *Philosophie de Kant ou principes fondamentaux de la philosophie transcendantale*, Metz, Collignon, 1801.

WORDSWORTH (William), *Ballades lyriques*, trad. Dominique Peyrache-Leborgne et Sophie Vige, nouvelle édition revue, José Corti, « Domaine romantique », 2012.

II. Autres œuvres

BOILEAU (Nicolas), *Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

BUFFON (Georges Louis Leclerc, comte de), *Discours sur le style*, Éditions Climats, 1992.

CHEVILLARD (Éric), *Démolir Nisard*, Minuit, 2006.

DAUDET (Léon), *Études et Milieux littéraires*, Grasset, 1927.

FONTENELLE (Bernard de), *Digression sur les Anciens et les Modernes et autres*

textes philosophiques, édition sous la direction de Sophie Audidière, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XVIII^e siècle », 2015.

KANT (Emmanuel), *Critique de la raison pure*, trad. André Tremesaygues et Bernard Pacaud, PUF, « Quadrige », 2014.

LECOQ (Anne-Marie) (éd.), *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Gallimard, « Folio classique », 2001.

LONGIN, *Traité du sublime*, trad. Nicolas Boileau, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1995.

MANDELSTAM (Ossip), *De la poésie*, trad. Mayelasveta, Gallimard, « Arcades », 1990.

PAULHAN (Jean), *Clef de la poésie*, Gallimard, 1944.

PRÉVERT (Jacques), *Œuvres complètes*, éd. Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1996.

PRUDHOMME (Sully), *Œuvres de Sully Prudhomme*, Alphonse Lemerre, 1883-1908, 7 vol.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, trad. Jean Cousin, Les Belles Lettres, 1975-1980, 7 vol.

III. Études sur le romantisme

AYNARD (Joseph), « Comment définir le romantisme ? », *Revue de littérature comparée*, 5^e année, 1925, p. 641-658.

BALDENSPERGER (Fernand), « Le grand schisme de 1830 : “Romantisme” et ”Jeune Europe” », *Revue de littérature comparée*, 10^e année, 1930, p. 5-16.

—— « “Romantique,” ses analogues et ses équivalents : tableau synoptique de 1650 à 1810 », *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, n^o 19, 1937, p. 13-105.

BÉNICHOU (Paul), *Romantisme français*, Gallimard, « Quarto », 2004, 2 vol.

BERTHIER (Patrick), *Le Théâtre au XIX^e siècle*, PUF, « Que sais-je ? », 1986.

—— *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet (1830-1836)*, Villeneuve d'Ascq, Éditions universitaires du Septentrion, 1997, 4 vol.

BONY (Jacques), *Lire le romantisme*, Armand Colin, « Lettres sup », 2005.

BOURGEOIS (René), *L'Ironie romantique. Spectacle et jeu de M^me^ de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1974.

BRAY (René), *Chronologie du romantisme (1804-1830)*, Nizet, 1963.

BRIX (Michel), *Le Romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Éditions Peters / Société des études classiques, Louvain – Namur, « Collection d'études classiques », 1999.

BRUNOT (Ferdinand), *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, t. 12, « L'époque romantique » par Charles Bruneau, Armand Colin, 1968.

CABANÈS (Jean-Louis) et LARROUX (Guy), *Critique et Théorie littéraires en France (1800-2000)*, Belin, « Belin Sup-Lettres », 2005.

COLLECTIF, *Dictionnaire des littératures de langue française XIX^e^ siècle*, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 1998.

DEGOUT (Bernard), « À la recherche d'un présent : les premières années de la Société des Bonnes-Lettres », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n^o^ 30, 1987, p. 71-78.

—— « Les cours publics organisés par la Société des Bonnes-Lettres (1821-1830), suivis de listes de ses membres », *Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 113-114^e^ années, 1988, p. 431-500.

—— « La société des Bonnes-Lettres. Introduction aux débats sur le Romantisme français », *Mémoire*, n^o^ 8, 1989, p. 25-37.

—— *La Sablier retourné, Victor Hugo (1816-1824) et le débat sur le « Romantisme »*, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 1998.

—— « Récurrences de l'antiromantisme royaliste. De Charles Maurras à la Société des Bonnes-Lettres », Claude Millet (dir.), *Politiques antiromantique*, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012, p. 88-103.

DÜRRENMATT (Jacques), *Le Vertige du vague. Les romantiques face à l'ambiguïté*, Kimé, « Détours littéraires », 2001.

DUCHET (Claude) et al., « Écrivains et artistes en 1830 », *Romantisme*, n^o^ 39, 1983, « Poésie et société », p. 151-179.

EGGLI (Edmond) et MARTINO (Pierre), *Le Débat romantique en France (1813-1830)* [1933], Genève, Slatkine, 1972.

FINKIELKRAUT (Alain), *L'Identité malheureuse* [2013], Gallimard, « Folio », 2015.

FIZAINE (Jean-Claude), « Les Romantismes et la révolution de juillet », *Romantisme*, n° 28-29, 1980, « Mille huit cent trente », p. 29-46.

FRANÇOIS (Alexis), « De "romantique" à "romantisme" », *Bibliothèque universelle et Revue suisse*, t. 91, 1918, p. 225-233, 365-376.

—— « Où en est "romantique" », *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger*, Honoré Champion, t. 1, 1930, p. 321-331.

FRIEDRICH (Hugo), *La Pensée antiromantique moderne en France* [1935], éd. Clarisse Barthélemy et Aurélien Galateau, Classiques Garnier, « Études de littérature des XX^e^ et XXI^e^ siècle », 2015

FURMAN (Nelly), *La Revue des Deux Mondes et le romantisme (1831-1848)*, Genève, Droz, 1975.

GENGEMBRE (Gérard), *Le Romantisme*, Ellipses, « Thèmes & Études », 2008.

GIRARD (Henri) et MONCEL (Henri), *Pour et contre le romantisme*, Belles Lettres, 1927.

GLINOER (Anthony), *La Querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz, 2008.

—— « "À son éditeur la littérature reconnaissante". Ladvocat et *Le Livre des Cent et un* », Jean-Yves Mollier, Philippe Régnier et Alain Vaillant (dir.), *La Production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e^ siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 91-103.

—— *La Littérature frénétique*, PUF, « Les Littéraires », 2009.

—— « De l'antiromantisme à l'anticamaraderie », *Textuel*, n° 61, 2010, « Contre le romantisme », p. 31-40.

GOBLOT (Jean-Jacques), *Document pour servir à l'histoire de la presse littéraire. Le Globe, 1824-1830*, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature moderne », 1993.

—— *La Jeune France libérale. Le Globe et son groupe littéraire 1824-1830*, Plon, 1995.

GUSDORF (Georges), *Le Romantisme* [1982-1983], Payot, 2004, 2 vol.

JENSEN (Christian A. E.), *L'Évolution du romantisme, l'année 1826* [1959], Genève, Slatkine, 1986.

LACOUE-LABARTHE (Philippe) et NANCY (Jean-Luc), *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, « Poétique », 1978.

LAISNEY (Vincent), *L'Arsenal romantique. Le Salon de Charles Nodier (1824-1834)*, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2002.

LARDANCHET (Henri), *Les Enfants perdus du Romantisme*, Librairie académique Perrin, 1905.

LOVEJOY (Arthur O.), « On the Discrimination of Romanticisms », *Publications of the Modern Language Association of America,* n° 39, 1924, p. 229-253.

MAIGRON (Louis), *Le Romantisme et la Mode*, Honoré Champion, 1911.

MARSAN (Jules) (éd.), *La Muse française 1823-1824*, Édouard Cornély, 1907 et 1909, 2 vol.

—— *La Bataille romantique*, Hachette, 1912 et 1925, 2 vol.

MARTIN-FUGIER (Anne), *Les Romantiques. Figures de l'artiste 1820-1848*, Hachette Littératures, « Pluriel », 1998.

MICHAUD (Guy) et VAN TIEGHEM (Philippe), *Le Romantisme*, Hachette, « Documents France », 1952.

MILLET (Claude) (éd.), *L'Esthétique romantique en France. Une anthologie*, Pocket, « Agora Les Classiques », 1994.

—— *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2007.

MILNER (Max), *Littérature française. Le romantisme I 1820-1843*, Arthaud, 1973.

MILNER (Max) et PICHOIS (Claude), *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Baudelaire 1820-1869*, Flammarion, « GF », 1996. (Édition révisée de MILNER (Max), *Littérature française. Le romantisme I 1820-1843*, Arthaud, 1973.)

MOLHO (Raphael), *La Critique littéraire en France au XIX^e siècle*, Buchet-Chastel, « Le vrai savoir », 1963.

MOREAU (Pierre), *Le Classicisme des romantiques*, Plon, 1932.
—— *Histoire de la littérature française*. *Le Romantisme*, publiée sous la direction de Jean Calvet, del Duca, 1957.

NAUGRETTE (Florence), *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Seuil, 2001.
—— « Le plaisir du spectateur romantique », Olivier Bara et Barbara T. Cooper (dir.), *L'Autre théâtre romantique*, numéro spécial de la *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 257, janvier-mars 2013, p. 13-24.

NORDMANN (Jean-Thomas), *La Critique littéraire française au XIX^e^ siècle (1800-1914)*, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2001.

PELTA (Corinne), *Le Romantisme libéral en France 1815-1830. La représentation souveraine*, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 2001.

PETIT (Karl) (éd.), *Le Livre d'or du Romantisme. Anthologie thématique du Romantisme européen*, Verviers, Marabout Université, 1968.

PEYRE (Henri), *Qu'est-ce que le romantisme ?*, PUF, « Littératures modernes », 1971.

PRAZ (Mario), *La Chair, la Mort et le Diable dans la littérature du XIX^e^ siècle* [1966], trad. Constance Thompson Pasquali, Denoël, 1977.

REYNAUD (Louis), *Le Romantisme. Ses origines anglo-germaniques*, Armand Colin, 1926.

RICHARD (Jean-Pierre), *Études sur le romantisme*, Seuil, 1970.

SAMINADAYAR-PERRIN (Corinne), *Les Discours du journal. Rhétorique et médias au XIX^e^ siècle (1836-1885)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Le XIX^e^ siècle en représentation(s) », 2007.

SCHMITT (Carl), *Romantisme politique*, traduction partielle par Pierre Linn, Valois, 1928.

SÉCHÉ (Léon), *Le Cénacle de la Muse française 1823-1827*, Mercure de France, 1909.

SOUDAY (Paul), *Les Romantiques à l'Académie*, Ernest Flammarion, 1928.

SPITZER (Alan), *The French Generation of 1820*, Princeton University Press, 1987.

TRAHARD (Pierre), *Le Romantisme défini par Le Globe*, Les Presses françaises, « Études romantiques », 1924.

UBERSFELD (Anne), *Le Drame romantique*, Belin, « Lettres Belin sup », 1993.
—— « Le moi et l'histoire », Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, Armand Colin, 1992, p. 535-596.

VAILLANT (Alain), *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2005.
—— (dir.), *Dictionnaire du romantisme*, CNRS Éditions, 2012.
—— *L'Art de la littérature. Romantisme et modernité*, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2016.
—— *Qu'est-ce que le romantisme ?*, CNRS Éditions, « Biblis », 2016.
—— *L'Histoire littéraire* [2010], 2e édition, Armand Colin, « U », 2017.

VAN TIEGHEM (Paul), *L'Ère romantique. Le Romantisme dans la littérature européenne*, Albin Michel, « L'Évolution de l'Humanité », 1948 et 1969.

VAN TIEGHEM (Philippe), *Le Romantisme français* [1944], PUF, « Que sais-je ? », 1966.

VANWELKENHUYZEN (Gustave), « L'anti-romantisme de "L'Éclair" (1827-1829) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 38e année, 1931, p. 367-385, 518-531.

WELLEK (René), « The Concept of "Romanticism" in Literary History », *Comparative Literature*, t. 1, no 1, winter 1949, p. 1-23 ; t. 1, no 2, spring 1949, p. 147-172.

ZÉKIAN (Stéphane), *L'Invention des classiques. Le siècle de Louis XIV existe-t-il ?*, CNRS Éditions, 2012.
—— « Le roman des origines. Retour sur les commencements possibles du XIXe siècle », dans Fabienne Bercegol, Stéphanie Genand et Florence Lotterie (dir.), *Une « période sans nom ». Les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*, Classiques Garnier, 2016, « Études dix-neuviémistes », p. 321-337.

IV. Études sur les auteurs romantiques

ALBOUY (Pierre), *La Création mythologique chez Victor Hugo*, José Corti, 1985.

AMEND (Anne), « Le système de l'enthousiasme d'après Mme de Staël », *Le Groupe de Coppet et l'Europe, 1789-1830*, actes du cinquième colloque de Coppet,

Tübingen, 8-10 juillet 1993, Lausanne-Paris, Institut Benjamin Constant-Jean Touzot, 1994, p. 269-290.

ANSEL (Yves), « D'un nouveau complot contre la poésie », *L'Année Stendhalienne*, Honoré Champion, n° 1, 2002, p. 83-102.

—— « Politique du style », dans Philippe Berthier et Éric Bordas (éd.), *Stendhal et le style*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 75-89.

ARTHUR (Stéphane), « *Chatterton*, "enthousiasme de poète" ou drame véritable ? La presse et le drame du poète », Lisa Sabourin et Sylvain Ledda (dir.), *Poétique de Vigny*, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2016, p. 182-197.

BARA (Olivier), « D'un théâtre romantique *fantastique* : réflexions sur une trop visible absence », Olivier Bara et Barbara T. Cooper (dir.), *L'Autre théâtre romantique*, numéro spécial de la *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 257, janvier-mars 2013, p. 69-86.

BARA (Olivier), BERTHIER (Patrick), VIELLEDENT (Sylvie), BERNADET (Arnaud), NARJOUX (Cécile), *Hernani et Ruy Blas*, Neuilly, Atlande, « Clefs concours — Lettres XIX^e siècle », 2008.

BARAT (Emmanuel), *Le Style poétique et la Révolution romantique*, Hachette, 1904.

BARBÉRIS (Pierre), *Lectures du réel*, Éditions sociales, 1973.

—— *Balzac et le mal du siècle. Contribution à une physionomie du monde moderne*, Genève, Slatkine, 2002, 2 vol.

BALDENSPERGER (Fernand), « La "Lénore" de Bürger dans la littérature française », *Études d'histoire littéraire*, Hachette, 1907, p. 147-175.

—— « La grande communion romantique de 1827 : sous le signe de Walter Scott », *Revue de littérature comparée*, n° 7, janvier-mars 1927, p. 47-86.

BEHLER (Ernst), « Kant vu par le Groupe de Coppet : la formation de l'image staëlienne de Kant », Simone Balayé et Jean-Daniel Candaux (dir), *Le Groupe de Coppet : actes et documents du deuxième colloque de Coppet 10-13 juillet 1974*, Slatkine, Honoré Champion, 1977, p. 135-167.

—— *Le Premier Romantisme allemand*, trad. Élisabeth Décultot et Christian Helmreich, PUF, « Perspectives germaniques », 1996.

BELLAING (Louis Moreau de), *L'Enthousiasme de Madame de Staël*, L'Harmattan, « Logiques sociales », 2007.

BERTHIER (Patrick), « L'action dans *Chatterton* », *Statisme et Mouvement au théâtre*,

textes réunis et présentés par Michel Autrand, Poitiers, La Licorne, 1995, p. 131-138.
—— « Y., 1831 ou Vigny journaliste », Lisa Sabourin et Sylvain Ledda (dir.), *Poétique de Vigny*, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2016, p. 305-321.

BERTRAND (Jean-Pierre) et DURAND (Pascal), *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Les Impressions Nouvelles, « Réflexions faites », 2006.

BIASI (Pierre-Marc de), « Les figures de l'avenir dans le chapitre II de *La Confession d'un enfant du siècle* », *Littératures*, n° 17, février 1975, p. 43-55.

BONNEROT (Jean), *Bibliographie de l'œuvre de Sainte-Beuve*, Giraud-Badin, 1937-1952, 3 vol.

BOOK (Claude-Marie), « Théophile Gautier et la notion de progrès », *Revue des Sciences Humaines*, n° 128, octobre-décembre 1967, p. 545-557.

BRIX (Michel), « Romantisme *versus* romanticisme : Stendhal contradicteur de l'esthétique staëlienne », *Cahiers staëliens*, n° 53, 2002, p. 69-92.

BUFFET-MORET (Brigitte), « L'ode hugolienne », Didier Alexandre, Geneviève Cammagre et Marie-Catherine Huet-Brichard (éd.), *L'Ode, en cas de toute liberté poétique*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 135-155.

BURY (Marianne) (dir.), *Redécouvrir Nisard. Un critique humaniste dans la tourmente romantique*, Klincksieck, « Circare », 2009.
—— « Désiré Nisard ou le mal aimé de l'histoire littéraire », Louis Bergès (dir.), *La Construction du grand auteur* (édition électronique), CTHS, 2011, p. 67-75.

CAILLOIS (Roger), *La Pieuvre. Essai sur la logique de l'imaginaire*, La Table Ronde, « La Mémoire », 1973.

CASTEX (Pierre-Georges), *Le Conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951.

CHARLES-WURTZ (Ludmila), « Des *"Odes et Ballades"* aux *"Orientales"* — vers une libre circulation de la parole poétique », *Victor Hugo 5, autour des "Orientales"*, textes réunis et présentés par Claude Millet, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2002, p. 59-78.

CHENET (Françoise), « Pourquoi et comment Victor Hugo a inventé la pieuvre :dé-monstration », communication au Groupe Hugo du 14 décembre

2013, http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/13-12-14chenet.htm.

CHOLLET (Roland), *Balzac journaliste. Le tournant de 1830* [1983], Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2016.

COMPAGNON (Antoine), *Baudelaire l'irréductible*, Flammarion, « Tandem », 2014.

CROUZET (Michel), *La Poétique de Stendhal : forme et société, le sublime*, Flammarion, « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 1983.

—— *Stendhal en tout genre. Essais sur la poétique du Moi*, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2004.

DEGOUT (Bernard), « Victor Hugo et la guerre d'Espagne », *Hugo et la guerre*, textes réunis par Claude Millet, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 119-132.

DELON (Michel), « Nodier et les mythes révolutionnaires », *Europe*, n° 614-615, 1980, p. 31-43.

DIAZ (José-Louis), « Préfaces 1830 : entre aversion, principe de plaisir et *happening* », *Revue des Sciences Humaines*, n° 295, 3/2009, p. 37-54.

—— « "Manifestes" romantiques », *Revue des Sciences Humaines*, n° 295, 3/2009, p. 81-98.

—— « Le désenchantement du poète (1835-1845) », *Musset, poésie et vérité*, textes réunis par Gisèle Séginger, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2012, p. 19-33.

DIDIER (Béatrice), « Écrire le moi sans romantisme », *Stendhal et le Romantisme*, actes du XV^e^ congrès international stendhalien (Mayence 1982), textes recueillis par V. Del Litto et Kurt Ringger, Édition du Grand-Chêne, 1984, p. 89-101.

DIDI-HUBERMAN (Georges), *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente*, Gallimard, « Art et Artistes », 2017.

DUFOUR (Philippe), *La Littérature des images*, Genève, La Baconnière, « Nouvelle collection Langages », 2016.

DUFOUR-MAÎTRE (Myriam) et NAUGRETTE (Florence) (dir.), *Corneille des romantiques*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006.

EVANS (David Owen), *Le Socialisme romantique. Pierre Leroux et ses contemporains* [1948], Archives Karéline, 2013.

FLOTTES (Pierre), *La Pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny*, Les

Belles-Lettres, 1927.

FRANCO (Bernard), *Le Despotisme du goût. Débats sur le modèle tragique allemand en France 1797-1814*, Göttingen, Wallstein, 2006, 2 vol.

GENGEMBRE (Gérard), « L'enthousiasme dans *Corinne ou l'Italie* », Christine Planté, Christine Pouzoulet et Alain Vaillant (dir), *« Une mélodie intellectuelle », Corinne ou l'Italie de Germaine de Staël,* Montpellier, Université Paul-Valéry, « Écritures au singulier », 2000, p. 127-138.

—— « Le romantisme de Madame de Staël, ou enthousiasme et politique », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 116, 2016/1, p. 69-78.

GIRARD (Marie-Hélène), « "Du génie vu par le petit bout de la lorgnette…" : Gautier et la peinture de genre historique », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 34, 2012, p. 61-83.

GIROU-SWIDERSKI (Marie-Laure), « L'autre Révolution ? De la littérature et des femmes », Marc André Bernier (dir.), *La Raison exaltée. Études sur* De la littérature *de Madame de Staël*, Hermann, 2013, p. 65-76.

GOBLOT (Jean-Jacques), *Pierre Leroux et ses premiers écrits (1824-1830)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1977.

GRUNEWALD (Marie-Antoinette), « Charles Nodier et sa prévision de la fin du monde », *Europe*, n° 614-615, 1980, p. 54-59.

HOVASSE (Jean-Marc), *Victor Hugo*, Fayard, 2001 et 2008, 2 vol.

HUET-BRICHARD (Marie-Catherine), *La Poésie de Sainte-Beuve : un imaginaire de l'échec*, « Cahier romantique n° 4 », Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1999.

JACQUINET (Paul), *François Hoffman, sa vie et ses œuvres*, Nancy, Imprimerie de Berger-Levrault, 1878.

JOURDA (Pierre), « Un théoricien du romantisme : Junius Castelnau », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 39e année, n° 3, juillet-septembre 1932, p. 355-376.

JUNOD (Philippe), « Théophile Gautier ou les paradoxes de la modernité », *Histoire de l'art*, n° 50, juin 2002, p. 59-64.

LABARTHE (Patrick), *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999.

—— *Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire*, Gallimard, « Foliothèque », 2000.

—— « *Joseph Delorme* ou *Les Fleurs du mal* de la veille », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 57, 2005, p. 241-255.

LAFORGUE (Pierre), *Hugo : romantisme et révolution*, Besançon, Presses universitaires Franc-Comtoises, « Littéraires », 2001.
—— *Romanticoco. Fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860)*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du Texte », 2001.
—— *Stendhal* alla *Monaca. Le romantisme, le romanesque, le roman*, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2016.

LAHNSTEIN (Peter), *Adelbert von Chamisso. Le Prussien de France*, trad. Nicole Casanova, Flammarion, « Grandes Biographies », 1987.

LE BRUN (Annie), « Le choix du noir », *Philosophie magazine*, hors-série n° 33, « Les anti-Lumières », printemps 2017, p. 6-7.

LEDDA (Sylvain), « *Le Poète déchu* Autopsie et testament d'un romantique », *Littératures*, n° 61, 2010, p. 103-115.
—— « *Chatterton* : harmonies poétiques et funèbres », *Association des Amis d'Alfred de Vigny*, n° 41, 2012, p. 19-26.

LEVAILLANT (Maurice), « Émile Deschamps et les littérature étrangères », *La Muse française*, 9e année, n° 8, 1930, p. 559-563.

LIOUVILLE (Matthieu), « L'œuvre poétique de l'autodérision », *Victor Hugo 6, l'écriture poétique*, textes réunis et présentés par Ludmila Charles-Wurtz, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, p. 123-144.

LOISELEUR (Aurélie), « Le système Vigny, un cristal d'abstraction », Lisa Sabourin et Sylvain Ledda (dir.), *Poétique de Vigny*, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2016, p. 16-35.

LUKÀCS (Georg), *Balzac et le réalisme français* [1967], trad. Paul Laveau, La Découverte, 1999.

LYONNET (Henry), « Le véritable Chatterton », *Comœdia*, 31 août 1926.

MALAVIE (Jean), *Un bourgeois de Louis-Philippe à l'épreuve de l'esprit démocratique, Désiré Nisard dans la crise de 1848*, (thèse présentée devant la Faculté des Lettres et Sciences Humaines d'Aix-en-Provence le 16 décembre 1970), Université de Lille III, 1972.

MARCHAL (Sophie), « Le poète, la presse et le pouvoir : l'accueil de *Chatterton* en

1835 », *Association des Amis d'Alfred de Vigny*, n° 24, 1995, p. 59-81.

MARQUISET (Alfred), *Le Vicomte d'Arlincourt, prince des romantiques*, Hachette, 1909.

MAULPOIX (Jean-Michel), « J'aime les nuages… », *Baudelaire : nouveaux chantiers*, textes réunis par Jean Delabroy et Yves Charnet, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1995, p. 187-190.

MOLHO (Raphaël) (éd.), *La Critique littéraire en France au XIX^e siècle*, Buchet/Chastel, « Le vrai savoir », 1963.

MURPHY (Steve), *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du* Spleen de Paris [2003], Honoré Champion, « Champion Classiques », 2007.

NAUGRETTE (Florence), *Victor Hugo*, Lausanne, Ides et Calendes, « Le Théâtre de », 2016.

NÉDÉLEC (Claudine), « Marginalité et référence dans *Le Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo », *Le Dossier du Grihl*, mis en ligne 14 novembre 2007, http://dossiersgrihl.revues.org/328.

PAVIE (André), *Médaillons romantiques*, Émile-Paul, 1909.

PÉJU (Pierre), « L'ombre et la vitesse », Adalbert von Chamisso, *Peter Schlemihl* [1814], première version traduite par Hippolyte von Chamisso et revue par son frère Adalbert, José Corti, « Collection romantique », 1994, p. 7-90.

PICAVET (François), « La philosophie de Kant en France de 1773 à 1814 », publié en avant-propos de sa traduction de la *Critique de la raison pratique*, Félix Alcan, 1888, p. i-xxxvi.

POULET (Georges), *Études sur le temps humain*, Plon, 1950-1968, 4 vol.

RENOUVIER (Charles), *Victor Hugo le poète* [1893], Armand Colin, 1900.

ROBB (Graham), « Les origines journalistiques de la prose poétique de Baudelaire », *Les Lettres romanes*, n° 44, 1990, p. 15-25.

—— *La Poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Aubier, 1993.

ROMAN (Myriam), « La "bataille" d'*Hernani* racontée au XIX^e siècle : pour une version romantique de la "querelle" », in Corinne Saminadayar-Perrin (dir.), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, Saint-Étienne, Publica-

tions de l'Université de Saint-Étienne, « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2008, p. 125-149.

ROSA (Guy), « Hugo et l'alexandrin de théâtre aux années 30 : une question secondaire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 52, 2000, p. 307-328.

ROULIN (Jean-Marie), « La Sylphide, rêve romantique », *Romantisme*, n° 58, 1987, « Figures et modèles », p. 23-38.

—— *Chateaubriand. L'exil et la gloire. Du roman familial à l'identité littéraire dans l'œuvre de Chateaubriand*, Honoré Champion, 1994.

SAMINADAYAR-PERRIN (Corinne), « *Histoire du romantisme* : les "Babels du rêve" à l'âge médiatique », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 30, 2008, p. 241-266.

SÉGINGER (Gisèle), *Un lyrisme de la finitude : Musset et la poésie*, Hermann, 2015.

SETBON (Raymond), *Libertés d'une écriture critique, Charles Nodier*, Genève, Slatkine, 1979.

SPIQUEL (Agnès), « La légende de la bataille d'*Hernani* », dans Marie Dollé (dir.), *Quel scandale !*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Culture et Société », 2006, p. 13-27.

SUKIENNICKA (Marta), « Charles Nodier et la fin du genre humain », *Arts et Savoirs*, n° 7, 2016, mis en ligne le 13 décembre 2016. http://journals.openedition.org/aes/929.

SUZUKI (Kazuhiko), « Une lecture des deux *Crépuscules* », *L'Année Baudelaire*, Honoré Champion, n° 13/14, 2011, p. 211-224.

SZEPS (Christiane), *Edmond Géraud à l'aube du romantisme*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988.

TENENBAUM (Susan), « Liberal heroines: Mme de Staël on the "woman question" and the modern state », in *Annales Benjamin Constant*, n° 5, 1985, p. 37-52.

THÉRENTY (Marie-Ève), *Mosaïques, être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Honoré Champion, « Romantisme et Modernité », 2003.

—— « Quand le roman [se] fait l'article. Le palimpseste du journal dans *Illusions perdues* », dans *Illusions perdues*, actes réunis par André Guyaux et José-Luis Diaz, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 233-244.

—— « Vivre au rythme du journal », dans D. Kalifa, P. Régnier, M.-È. Thérenty et A. Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e^ siècle*, Nouveau Monde Éditions, « Opus Magnum », 2011, p. 1309-1317.

THÉRENTY (Marie-Ève) et VAILLANT (Alain), *1836 : l'an I de l'ère médiatique. Étude littéraire et historique du journal La Presse d'Émile de Girardin*, Nouveau Monde Éditions, 2001.

THIBAUDET (Albert), *Réflexions sur la politique*, éd. Antoine Compagnon, Robert Laffont, « Bouquins », 2007.

TODOROV (Tzvetan), *Théories du symbole*, Seuil, « Points Essais », 1977.

TORTONESE (Paolo), « Musset, ou la déception », dans Pierre Brunel et Michel Crouzet (éd.), *Alfred de Musset. Premières Poésies. Poésies nouvelles*, Mont-de-Marsan, Éditions, InterUniversitaires, 1995, p. 273-280.
—— « La préface de *Mademoiselle de Maupin*, entre manifeste et pamphlet », *Revue des Sciences Humaines*, n^o^ 295, 3/2009, p. 115-131.
—— *L'Homme en action. La représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Classiques Garnier, « Théorie de la littérature », 2013.

TRIBOUILLARD (Stéphanie), *Le Tombeau de Madame de Staël. Le discours de la postérité staëlienne en France (1817-1850)*, Genève, Slatkine, 2007.

TROUSSON (Raymond), *Antoine-Vincent Arnault (1766-1834). Un homme de lettres entre classicisme et romantisme*, Honoré Champion, « Les dix-huitièmes siècles », 2004.

TURIELLO (Mario), *Jean-Jacques Rousseau et ses continuateurs jugés par Désiré Nisard*, Amiens, Yvert et Tellier, 1914.

UBERSFELD (Anne), *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, José Corti, 1974.
—— *Le Roman d'Hernani*, Mercure de France et Comédie-Française, 1985.

VAILLANT (Alain), « Modernité et versification au XIX^e^ siècle : pour une poétique romantique des "paroles gelées" », dans Alain Vaillant (dir.), *Écriture / Parole / Discours : littérature et rhétorique au XIX^e^ siècle*, Éditions Printer, 1997, p. 239-250.
—— « Le journal, creuset de l'invention poétique », dans Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *Presse et Plumes. Journalisme et littérature au XIX^e^ siècle*, Nouveau Monde Éditions, « Cultures / Médias », 2004, p. 317-328.

VALÉRY (Paul), « Situation de Baudelaire », *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade », t. 1, 1957, p. 598-613.

VIARD (Bruno), *Pierre Leroux penseur de l'humanité*, Cabris, Sulliver, 2009.

VIARD (Jacques), « Pierre Leroux et les romantiques », *Romantisme*, n° 36, 1982, « Traditions et novations », p. 27-50.

—— « Romantisme et socialisme », *Les Amis de Pierre Leroux*, n° 14, 1998, p. 217-223.

VIELLEDENT (Sylvie), *1830 aux théâtres*, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2009.

WAHL (Jean), *Études kierkegaardiennes* [1938], 2e édition, Vrin, 1949.

YON (Jean-Claude), « La révolution de 1830 au théâtre ou le triomphe de la Barricade imprimée », dans Alain Corbin et Jean-Marie Mayeur (dir.), *La Barricade*, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 85-96.

V. Études historiques, sociales et culturelles sur le XIXe siècle

AGULHON (Maurice), « 1830 dans l'histoire du XIXème siècle français », *Romantisme*, n° 28-29, 1980, « Mille huit cent trente », p. 15-27.

ALBERT (Pierre) et TERROU (Fernand), *Histoire de la presse* [1970], 5e édition mise à jour, PUF, « Que sais-je ? », 1988.

BORY (Jean-Louis), *La Révolution de Juillet. 29 juillet 1830*, Gallimard, « Trente journées qui ont fait la France », 1972.

CARON (Jean-Claude), *La France de 1815-1848* [1993], 2e édition, Armand Colin, « Cursus Histoire », 2000.

CHARLES (Christophe), *Histoire sociale de la France au XIXe siècle*, Seuil, 1991, « Points Histoire », 1991.

—— *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, Seuil, « L'Univers historique », 2004.

CHAUDONNERET (Marie-Claude), *L'État et les Artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet*, Flammarion, 1999.

COLLECTIF, *Le Livre du centenaire du Journal des débats, 1789-1889*, Plon, 1889.

DÉMIER (Francis), *La France de la Restauration (1814-1830)*, Gallimard, « Folio histoire », 2012.

DES GRANGES (Charles-Marc), *La Presse littéraire sous la Restauration, 1815-1830* [1907], Genève, Slatkine, 1973.

FURET (François), *La Révolution française II. Terminer la Révolution de Louis XVIII à Jules Ferry (1814-1880)*, Hachette Littératures, « Pluriel », 1988.

GERBOD (Paul), *La Vie littéraire en Europe au XIX^e^ siècle*, Honoré Champion, « Unichamp-Essentiel », 2003.

GIRARD (Louis), *Les Libéraux français 1814-1875*, Aubier, 1985.

GOUJON (Bertrand), *Monarchies postrévolutionnaires 1814-1848*, Seuil, 2012.

JARDIN (André) et TUDESQ (André-Jean), *La France des notables. 1. L'évolution générale 1815-1848*, Seuil, « Points Histoire », 1973.

KEARNS (James), « Legislating for the Salon, 1830-1833 », dans James Kearns et Alister Mill (dir.), *The Paris Fine Art Salon/Le Salon, 1791-1881*, Bern, Peter Lang, 2015, p. 121-135.

LARROCHE (Emmanuel), *L'Expédition d'Espagne. 1823 : De la guerre selon la Charte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

LE MEN (Ségolène) et VELAY-VALLANTIN (Catherine), « Avant-propos : images, imagerie et imaginaire du conte », *Romantisme*, n^o^ 78, 1992, « Le conte et l'image », p. 3-10.

MCWILLIAM (Neil), *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831-1851*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

MILL (Alister), « Artists at the Salon during the July Monarchy », dans James Kearns et Alister Mill (dir.), *The Paris Fine Art Salon/Le Salon, 1791-1881*, Bern, Peter Lang, 2015, p. 137-180.

PERROT (Philippe), *Le Corps féminin XVIII^e^-XIX^e^ siècle*, Seuil, « Points », 1984.

ROSANVALLON (Pierre), *Le Moment Guizot*, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1985.

—— *La Monarchie impossible. Les Chartes de 1814 et de 1830*, Fayard, « Histoire des constitutions de la France », 1994.

SALLES (Gaston Robert de), « La vérité sur la pieuvre », *Le Grand Journal*, 8 avril 1866.

TORT (Olivier), *La Droite française, aux origines de ses diversions (1814-1830)*, Éditions du CTHS, « CTHS Histoire », 2013.

YVERT (Benoît), *La Restauration. Les idées et les hommes*, CNRS Éditions, 2013.

VI. Autres études

BACHELARD (Gaston), *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement* [1943], José Corti, 1990.

BARTHES (Roland), *Essais critiques*, Seuil, « Tel quel », 1964.
—— *Système de la Mode*, Seuil, 1967.

BLANCHOT (Maurice), *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969.

BRAY (René), *La Formation de la doctrine classique*, Nizet, 1978.

CALVINO (Italo), *Pourquoi lire les classiques ?*, trad. Jean-Paul Manganaro, Seuil, 1995.

CAMUS (Renaud), *Répertoire des délicatesses du français contemporain*, P.O.L, 2000.

CHALINE (Jean-Pierre), « Une Académie dans la cité (1744-1994) », *Tradition et Modernité*, Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen, 1994, p. 187-195.

CHAUVIER (Éric), *Que du bonheur*, Allia, 2009.

CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), *Dictionnaire des symboles* [1969], Robert Laffont et Jupiter, « Bouquins », 1982.

COLLOT (Michel), « Points de vue sur la perception des paysages », *Espace géographique*, t. 15, n° 3, 1986, p. 211-217.
—— *La Matière-Émotion*, PUF, « Écriture », 1997.

COMBE (Dominique), « Pensée et langage dans le style », Georges Molinié et Pierre Cahné (dir.), *Qu'est-ce que le style ?*, PUF, « Linguistique nouvelle », 1994, p. 71-91.

DAMISCH (Hubert), *La Théorie de nuage. Pour une histoire de la peinture*, Seuil, 1972.

DEGUY (Michel), *L'Impair*, Tours, Farrago, 2001.

DOUMET (Christian), *Faut-il comprendre la poésie ?*, Klincksieck, « 50 questions », 2004.

FONTANIER (Pierre), *Les Figures du discours*, Flammarion, « Champs classiques », 1977.

FUMAROLI (Marc), *Trois Institutions littéraires*, Gallimard, « Folio histoire »,1994.

GAUCHET (Marcel), *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Gallimard, « Folio Essais », 1985.

GÉNÉTIOT (Alain), *Le Classicisme*, PUF, « Quadrige », 2005.

GILSON (Étienne), *Les Idées et les Lettres*, Vrin, 1932.

GUINEPIED (P.), « La folle du logis », *Vie et Langage*, n° 94, 1960, p. 36.

HAMON (Philippe), *Du descriptif*, Hachette, 1993.

ILLOUZ (Jean-Nicolas), *Le Symbolisme*, édition mise à jour, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2014.

JACKSON (John E.), *La Poésie et son autre. Essai sur la modernité*, José Corti, « En lisant en écrivant », 1998.

JARRETY (Michel), *La Critique littéraire en France. Histoire et méthodes (1800-2000)*, Armand Colin, « U », 2016.

KIBÉDI VARGA (Aron), *Le Classicisme*, Seuil, « Mémo », 1998.

KNATZ (Lothar), POTĘPA (Maciej), « La religion et le concept de Dieu », dans Jean-François Kervégan, Hans Jörg Sandkühler (dir.), *Manuel de l'idéalisme allemand*, Cerf, 2015, p. 357-416.

LADMIRAL (Jean-René), *Traduire : théorèmes pour la traduction* [1979], Gallimard, « Tel », 1994.

LAMONIER (Paul), *Ronsard poète lyrique* [1909], Genève, Slatkine, 1972.

LEPAPE (Pierre), « Journalistes et hommes de lettres. Les positions de l'*Encyclopédie* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 18-19, 1995, p. 105-113.

MARCHAL (Bertrand), *Le Symbolisme*, Armand Colin, « Lettres Sup », 2011.

MARCHAL (Hugues), *La Poésie*, textes choisis et présentés par Hugues Marchal, Flammarion, « GF », 2007.
—— « La poésie c'est Tahiti », *Le Monde des livres*, 25 mars 2010.

MOLINIÉ (Georges), *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1992.

MORIER (Henri), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 5e édition, PUF, 1998.

PÉPIN (Jean), *Mythe et Allégorie. Les origines et les contestations judéo-chrétiennes* [1958], 2e édition, Études augustiniennes, 1976.

PEYRE (Henri), *Qu'est-ce que le classicisme ?*, édition revue et augmentée, Nizet, 1964.

RABATÉ (Dominique) (dir.), *Figures du sujet lyrique*, PUF, « Perspectives littéraires », 1996.

RICHARD (Robert), « La folle du logis », *Vie et Langage*, n° 100, 1960, p. 387-389.
—— « La "loca de la casa" », *Bulletin hispanique*, t. 64, n° 1-2, 1962, p. 65-66.

RICŒUR (Paul), *La Métaphore vive*, Seuil, « Points Essais », 1975.

WELLEK (René), « The Price of progress in eighteenth-century reflections on literature », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 155, 1976, p. 2265-2284.

WITTGENSTEIN (Ludwig), *Recherches philosophiques*, trad. F. Dastur, M. Élie, J-L. Gautero, D. Janicaud, É. Rigal, Gallimard, « Tel », 2004.

ZUBER (Roger) et CUÉNIN (Micheline), *Littérature française. 4. Le classicisme 1660-1680*, Arthaud, 1984.

INDEX

A

Adam (Baron) : 49
Ader (Jean-Joseph) : 18, 23, 67
Agulhon (Maurice) : 250
Alain (Émile Chartier, dit) : 55
Albiach (Anne-Marie) : 210
Albouy (Pierre) : 112-113, 206
Alfieri (Vittorio) : 118
Allem (Maurice) : 266
Amend (Anne) : 95
Ampère (Jean-Jacques) : 79
Anders (Günther) : 127
Anglemont (Privat d') : 290
Angoulême (Louis-Antoine d'Artois, duc d') : 38-39
Ansel (Yves) : 116, 125, 169
Arioste (Ludovico Ariosto, dit L') : 189
Aristote : 42, 120, 234
Arlincourt (Charles-Victor Prévost d', vicomte d') : 36, 137-138, 159-160
Arnault (Antoine-Vincent) : 288-289
Arthur (Stéphane) : 262
Artois (Armand d') : 25
Asselineau (Charles) : 156
Auger (Louis-Simon) : 3, 6, 9-10, 17, 20, 45, 63-79, 97, 104-110, 112-113, 115, 118, 128, 138, 152-155, 164, 166-169, 176-177, 189, 211-212, 240, 289, 311, 327-328, 332
Augustin (Saint) : 100
Aynard (Joseph) : 228

B

Bachelard (Gaston) : 221
Bailbé (Joseph-Marc) : 243
Baldensperger (Fernand) : 76, 141-142, 153, 293
Ballanche (Pierre-Simon) : 53-54
Balzac (Honoré de) : 13, 129, 131, 135, 141, 148, 162-163, 208, 231, 243-246, 248, 250-254, 259, 262, 269, 274, 289, 297, 308, 315, 329-330
Baour-Lormian (Pierre) : 17-23, 27, 109, 289, 299
Bara (Olivier) : 286, 311
Barat (Emmanuel) : 197
Barbéris (Pierre) : 229, 243, 250
Bard (Joseph) : 89
Barrès (Maurice) : 3
Barthes (Roland) : 141-143, 315
Baudelaire (Charles) : 4, 9, 44, 59, 72, 113, 136, 148, 156, 158, 174-175, 201, 204-205, 207, 211-212, 219-220, 223-245, 236, 238, 248, 251-252, 257, 265, 270, 274-285, 315, 325
Behler (Ernst) : 88
Bellaing (Louis Moreau de) : 95
Bellay (Joachim du) : 174, 323
Bénichou (Paul) : 4, 30, 85, 98, 102, 174, 231, 268, 329
Bentham (Jeremy) : 252
Berchet (Jean-Claude) : 318
Berlioz (Hector) : 195-196
Bernadet (Arnault) : 286
Bernardin de Saint-Pierre (Jacques-Henri) : 139
Berry (Charles Ferdinand d'Artois, duc de) : 33
Berthier (Patrick) : 262-263, 274, 286, 292
Bertin (Louis-François) : 22, 164, 298, 317, 320
Bertrand (Jean-Pierre) : 274
Biasi (Pierre-Marc de) : 230
Bichat (Xavier) : 244
Blanchot (Maurice) : 61, 82, 328
Blosseville (Ernest de) : 46, 60-61, 63
Boileau (Nicolas) : 13, 27-28, 32, 42, 47-50, 54, 68, 106, 114, 161, 179, 234-235, 240-241, 245, 302, 332, 334
Boiste (Pierre-Claude) : 138, 234
Bonald (Louis de) : 32, 129, 167, 251,

261, 280
Bonnerot (Jean) : 289
Bony (Jacques) : 2
Book (Claude-Marie) : 270
Bory (Jean-Louis) : 291
Bossuet (Jacques Bénigne) : 65
Boulanger (Nicolas-Antoine) : 65
Bourbon (François Louis de, dit prince de Conti) : 68
Bourdieu (Pierre) : 129, 315
Bourget (Paul) : 9
Bourloton (Edgar) : 300
Bray (René) : 7-8, 45
Brazier (Nicolas) : 194
Brix (Michel) : 99, 273-274
Bruneau (Charles) : 159
Brunetière (Ferdinand) : 9
Brunot (Ferdinand) : 159
Brutus : 68
Buffet-Moret (Brigitte) : 191-192
Buffon (Georges Louis Leclerc, comte de) : 126
Bui (Véronique) : 272
Buloz (François) : 266, 272
Bürger (Gottfried) : 152
Bury (Marianne) : 299
Byron (George Gordon, dit lord) : 43-44, 106, 167, 241

C

Cabanès (Jean-Louis) : 214-215, 299
Caillois (Roger) : 158
Calvino (Italo) : 307
Camus (Renaud) : 131
Caron (Jean-Claude) : 291
Carrel (Armand) : 294, 298-301, 310, 315-316
Castel (L.) : 165
Castelnau (Junius) : 16, 27, 96-97, 173
Castex (Pierre-Georges) : 311
Castro (Guillén de) : 118
Caunes (Auguste) : 258
Chaline (Jean-Pierre) : 46
Chamfort (Sébastien Roch Nicolas, dit Nicolas de) : 16, 27-28
Chamisso (Adelbert von) : 225, 227-228
Charlemagne : 165
Charles-Wurtz (Ludmila) : 192, 194-195
Charles X : 42, 289
Chateaubriand (François-René de) : 9-10, 35, 39, 41, 135, 137, 142, 205, 212, 219, 229, 241, 277-278, 316, 318, 321-322, 324
Chauvier (Éric) : 130-132
Chenet (Françoise) : 158
Chénier (André) : 326, 328
Chénier (Marie-Joseph) : 242
Chevalier (Jean) : 201
Chevillard (Éric) : 300
Chollet (Roland) : 144, 251, 254
Cicéron (Marcus Tullius Cicero, dit) : 54, 186
Cideville (Le Cornier de) : 45
Collot (Michel) : 217, 307
Combe (Dominique) : 126
Compagnon (Antoine) : 275
Condillac (Étienne Bonnot de) : 87
Constant (Benjamin) : 97
Constantin I^{er} : 54
Cordellier-Delanoue (Étienne) : 140, 293-294, 296, 326
Corneille (Pierre) : 29, 48, 53, 119, 167, 196, 236, 238-239, 295
Cougny (Gaston) : 300
Cousin (Victor) : 90, 115
Creuzer (Friedrich) : 206
Crouzet (Michel) : 63, 119, 122, 134
Cuénin (Micheline) : 12

D

Dacier (Anne, dit Madame) : 239-240
Damisch (Hubert) : 221-222
Dante (Dante Alighieri, dit) : 288
Darwin (Charles) : 57
Darwin (Erasmus) : 56-57
Daudet (Léon) : 145
Debauve (Sulpice) : 150
Degout (Bernard) : 35, 37, 41, 77, 102, 104, 166, 168, 183-184, 197
Deguy (Michel) : 172
Delacroix (Eugène) : 44, 113
Delaroche (Paul) : 39
Delavigne (Casimir) : 36, 324
Delécluze (Étienne-Jean) : 203

Delille (Jacques) : 126, 235-237, 240, 242
Delon (Michel) : 232
Démier (Francis) : 30, 39, 41, 80
Denis (Ferdinand) : 303
Derrida (Jacques) : 241
Deschamps (Émile) : 5, 9, 17, 20-21, 72, 100, 102-103, 104-108, 110-119, 124-127, 160, 189, 235, 240, 286, 297, 310, 327, 332
Des Granges (Charles-Marc) : 38
Desjardins (Paul) : 165
Desmarais (Cyprien) : 66, 79, 81, 98-99, 102-103, 297-298
Detcheverry (Joseph-Léonard, dit Joseph Léonard) : 18, 23, 67
Diaz (José-Louis) : 110, 252-254, 266
Diderot (Denis) : 65
Didier (Béatrice) : 135
Dolléans (Édouard) : 208
Doumet (Christian) : 213
Duchet (Claude) : 288
Ducis (Louis) : 39
Dufour (Philippe) : 162
Dumarsais (César Chesneau) : 186
Dumas (Alexandre) : 195, 259, 289
Dumersan (Théophile) : 194
Durand (Pascal) : 274
Duras (Claire de, dite Madame de) : 2, 107
Dürrenmatt (Jacques) : 216
Dussault (Jean Joseph) : 87-88, 138

E

Eggli (Edmond) : 87-88
Eschyle : 123
Euripide : 48, 118, 123
Evans (David Owen) : 207-208

F

Farcy (Charles-François) : 133
Féletz (Charles-Marie de) : 303
Fénelon (François de Salignac de la Mothe) : 89
Feuillide (Cappot de) : 259
Fichte (Johann Gottlieb) : 90
Finkielkraut (Alain) : 3
Fizaine (Jean-Claude) : 230
Flaubert (Gustave) : 72, 242, 244
Flottes (Pierre) : 252
Foglia-Loiseleur (Aurélie) : 264
Foisset (Théophile) : 30-31, 97, 153, 167, 241
Fontanier (Pierre) : 54, 56, 187
Fontenelle (Bernard de) : 45, 55, 58, 217, 248
Foucault (Michel) : 130
Francis : 25
Franco (Bernard) : 88, 93
François (Alexis) : 28, 73, 78, 138
Frayssinous (Denis) : 88, 115
Friedrich (Hugo) : 6
Fumaroli (Marc) : 38, 80
Furet (François) : 292

G

Gall (Franz Joseph) : 143
Gallais (Auguste) : 150
Gauchet (Marcel) : 250
Gautier (Théophile) : 4-6, 8-9, 12, 45, 82, 141-142, 148, 153, 253, 262, 269-270, 286-287, 300, 317-320, 322, 325, 330
Gay (Delphine) : 297
Génetiot (Alain) : 238, 243
Gengembre (Gérard) : 73, 94, 287
Géraud (Edmond) : 20, 43-45
Gerbod (Paul) : 303
Gheerbrant (Alain) : 201
Gide (André) : 3, 211
Gilson (Étienne) : 58
Girard (Henri) : 5, 106, 110, 119, 286
Girard (Marie-Hélène) : 320
Girardin (Émile de) : 254
Girou-Swiderski (Marie-Laure) : 91
Glinoer (Anthony) : 22, 25, 37, 137, 226, 287
Gluck (Christoph Willibald, Ritter von) : 240
Goblot (Jean-Jacques) : 203, 207
Goethe (Johann Wolfgang von) : 105, 118, 167, 208
Gossier (Joseph-François, abbé) : 51-53, 56-60, 176
Goujon (Bertrand) : 250, 291

Grandperret (Claude-Louis) : 187
Grunewald (Marie-Antoinette) : 229
Guibourg (Achille) : 235
Guinepied (P.) : 89
Guiraud (Alexandre) : 71, 100-101, 241, 308, 310, 329
Gusdorf (Georges) : 2, 146, 224
Guttinguer (Ulric) : 9, 28, 46-51, 53-54, 56, 60, 69, 97
Guyaux (André) : 9

H
Habermas (Jürgen) : 215
Hallays (André) : 299
Hamon (Philippe) : 138
Hauranne (Duvergier de) : 123
Hegel (Georg Wilhelm Friedrich) : 148
Heidegger (Martin) : 292
Helvétius (Claude Adrien) : 65
Henri IV : 38
Heredia (José-Maria de) : 8
Hésiode : 49, 155
Hippocrate : 257
Hoffman (François-Benoît) : 9-11, 89, 149-150, 153, 162, 164-172, 175-188, 192, 195-198, 204, 206, 209, 235, 278, 298, 332-333
Holbach (Paul Henri Thiry d') : 65
Homère : 48, 53, 65, 155, 178-179, 188, 239, 261
Horace : 42, 245, 261, 303-305
Hovasse (Jean-Marc) : 108
Huet-Brichard (Marie-Catherine) : 321
Hugo (Abel) : 38
Hugo (François-Victor) : 157
Hugo (Victor) : 4-5, 9-11, 17, 20-21, 35-37, 45-46, 70, 80, 89, 97, 100, 103-104, 107-108, 110-113, 116, 119, 122-123, 154-159, 161-166, 168-169, 172, 175-201, 205-206, 209-210, 212, 214, 218, 220-223, 226, 228, 234-238, 240-243, 278, 284, 286, 288, 290, 292-295, 297, 300, 322, 324-326, 332-333

I
Illouz (Jean-Nicolas) : 213
Ingres (Jean-Auguste Dominique) : 316-317, 319

J
Jackson (John E.) : 218
Jacquinet (Paul) : 165
Janin (Jules) : 9, 154, 230, 242-244, 246, 248-250, 288-289, 294-295, 298, 308-311, 313-314, 320
Jardin (André) : 259
Jarrety (Michel) : 299
Jay (Antoine) : 287-289
Jensen (Christian A. E.) : 33, 38
Johnson (Samuel) : 120
Jourda (Pierre) : 16
Junod (Philippe) : 270, 318

K
Kant (Immanuel) : 87-90, 93-96, 168, 173, 326
Kearns (James) : 317
Kierkegaard (Søren) : 202, 212, 234
Knatz (Lothar) : 178

L
Labarthe (Patrick) : 186, 219, 224-225, 324
La Bruyère (Jean de) : 280
Lacoue-Labarthe (Philippe) : 85
Lacretelle (Charles de) : 9, 34, 38-42, 63, 65, 68, 115, 124
Ladmiral (Jean-René) : 239
La Fontaine (Jean de) : 54
Laforgue (Pierre) : 73, 156, 190, 203
Lahnstein (Peter) : 225
Laisney (Vincent) : 68, 70
Lamartine (Alphonse de) : 9, 44-45, 59, 115, 133, 145, 174-175, 202, 214, 218, 276, 278-279, 287, 300, 322-325
La Motte (Antoine Houdar de) : 239
La Mettrie (Julien Offroy de) : 65
Lamonier (Paul) : 191
Larchey (Lorédan) : 290
Lardanchet (Henri) : 322
Larousse (Pierre) : 157-158, 196, 300
Larroche (Emmanuel) : 38-40
Larroux (Guy) : 215, 299

Latouche (Henri de) : 22
Le Brun (Annie) : 235
Ledda (Sylvain) : 135, 230, 262, 264, 274, 315
Lefèvre (Jules) : 20
Lemaistre (Félix) : 287
Leopardi (Giacomo) : 259
Lepape (Pierre) : 329
Le Prévost (August) : 53-55, 57
Leroux (Pierre) : 203-215, 217-219, 222, 333
Lestringant (Frank) : 232
Lesur (Charles-Louis) : 288
Levaillant (Maurice) : 106
Linné (Carl von) : 56-57
Liouville (Mathieu) : 194
Locke (John) : 87
Longin : 179
Louis IX ou Saint-Louis : 38
Louis XIII : 12
Louis XIV : 13, 33-34, 48, 65, 85, 137, 237, 302, 306, 319
Louis XVIII : 38-39
Lovejoy (Arthur O.) : 3
Lucain : 44, 300, 308
Lukàcs (Georg) : 255
Lurieu (Gabriel de) : 25
Lyonnet (Henry) : 262

M
Maffei (Scipione) : 118
Maigron (Louis) : 142
Malavie (Jean) : 310
Malebranche (Nicolas de) : 89
Mallarmé (Stéphane) : 8, 205, 207-208, 216, 222, 281
Mandelstam (Ossip) : 218
Manzoni (Alessandro) : 121, 122-124
Marchal (Bertrand) : 208
Marchal (Hugues) : 215, 223
Marchal (Sophie) : 262
Marchangy (Louis-Antoine-François de) : 37, 137
Marie-Antoinette : 93
Marquis (Alexandre-Louis) : 27, 73-74, 87-88
Marquiset (Alfred) : 37, 159
Marsan (Jules) : 24, 60, 102, 108, 143
Martin-Fugier (Anne) : 45
Martonne (Guillaume-François de) : 303
Marx (Karl) : 255
Massillon (Jean-Baptiste) : 65
Massin (Jean) : 166
Maulpoix (Jean-Michel) : 224
McWilliam (Neil): 316
Mercier (Louis-Sébastien) : 3, 113
Mérimée (Prosper) : 293
Michaud (Guy) : 2, 76
Michelet (Jules) : 92-93
Mill (Alister) : 317
Millet (Claude) : 132, 154, 214, 227
Milner (Max) : 6, 75-76, 78, 229, 231
Mirbel (Lizinska de, dite Madame de) : 319-320
Molho (Raphael) : 299
Molière (Jean-Baptiste Poquelin, dit) : 29, 150, 301
Molinié (Georges) : 196
Monpou (Hippolyte) : 153
Montaigne (Michel Eyquem de) : 113
Moréas (Jean) : 206-207
Moreau (Hégésippe) : 236
Moreau (Pierre) : 18, 263, 287
Morier (Henri) : 191
Mozart (Wolfgang Amadeus) : 118
Murphy (Steve) : 281
Musset (Alfred de) : 2, 9, 78, 135-140, 143, 145-146, 151, 164, 218, 227, 229-231, 265-267, 271-274, 288, 301, 315, 325, 330-331
Musset (Paul de) : 267

N
Nancy (Jean-Luc) : 85
Napoléon I^{er} : 228, 231, 288, 295
Narjoux (Cécile) : 286
Naugrette (Florence) : 16, 239, 263, 295
Nédélec (Claudine) : 192, 194
Nerval (Gérard de) : 12, 153
Nettement (Alfred) : 165, 269, 314
Nisard (Désiré) : 7, 9-10, 45, 237, 296-323, 331, 334
Nodier (Charles) : 9, 20-22, 35-36, 68, 70, 89, 102, 212, 225-229, 232, 287-288

Nordmann (Jean-Thomas) : 299

O
Orphée : 155
Ovide : 49, 55

P
Panckoucke (Charles-Louis-Fleury) : 303, 306
Pascal (Blaise) : 280
Paulhan (Jean) : 59
Peiss (Louis) : 316
Péju (Pierre) : 228
Pelletan (Eugène) : 133
Pelta (Corinne) : 81
Pépin (Alphonse) : 292-293
Pépin (Jean) : 55
Perrault (Charles) : 149
Perrot (Philippe) : 142
Peyre (Henri) : 12, 132, 229-230, 302
Phidias : 65
Picavet (François) : 88
Piccini (Niccolo) : 240
Pichois (Claude) : 6, 233, 229, 231
Pidal (Menéndez) : 89
Pinçon (Pierre) : 303
Planche (Gustave) : 263, 320
Platon : 87, 91
Pongerville (Jean-Baptiste Sanson de) : 288
Porto (Luigi da) : 203
Potępa (Maciej) : 178
Poussin (Nicolas) : 319
Prévert (Jacques) : 258
Prudhomme (Sully) : 173-174

Q
Queneau (Raymond) : 138
Quincy (Quatremère de) : 28, 241
Quintilien : 234, 237

R
Rabaté (Dominique) : 232
Racine (Jean) : 13, 27, 29, 47-48, 50, 53-54, 79-80, 106, 114, 117, 119, 150, 167, 177, 196, 204-205, 209, 214, 245, 288, 295, 301-302, 304, 308, 330, 334
Raphaël (Raffaello Santi, dit) : 118
Régnier (Mathurin) : 266
Rémusat (Charles de) : 20, 22, 282
Renouvier (Charles) : 198
Richard (Jean-Pierre) : 277
Richard (Robert) : 89
Rimbaud (Arthur) : 9, 132, 205, 211, 331
Robb (Graham) : 260, 282
Robert (Adolphe) : 300
Roger (Jean-François) : 35, 68, 79
Rollet (Charles) : 234
Roman (Myriam) : 286, 294
Ronsard (Pierre de) : 13, 190, 323
Ronteix (Eugène) : 79, 84, 142-143, 222, 330
Rosa (Guy) : 240
Rosanvallon (Pierre) : 104
Rossini (Gioacchino) : 118
Roulin (Jean-Marie) : 278-279
Rousseau (Jean-Baptiste) : 167, 188
Rousseau (Jean-Jacques) : 113, 217-218, 279
Royer-Collard (Pierre-Paul) : 80, 143, 288
Rubens (Pierre Paul) : 118

S
Saint-Chamans (Auguste de) : 16-17
Saint-Valry (Adolphe de) : 36
Sainte-Beuve : 12, 98-99, 125, 174, 190, 228, 259, 273-274, 279, 288-289, 293, 299, 309, 312-313, 321-325
Sales (François de) : 100
Salles (Gaston Robert de) : 158
Saminadayar-Perrin (Corinne) : 5, 81
Scheffer (Ary) : 153
Schiller (Friedrich von) : 105, 118-119, 167
Schlegel (Auguste) : 16, 22, 85, 87, 171
Schlegel (Friedrich) : 2, 85, 146
Schmitt (Carl) : 13, 326
Scott (Walter) : 141, 300-301
Séché (Léon) : 17, 52, 74, 102
Séginger (Gisèle) : 164
Ségur (Philippe-Paul de) : 288
Setbon (Raymond) : 212
Sevelinges (Charles-Louis de) : 22

Sévigné (Marie de Rabutin-Chantal, dite Madame de) : 47
Shakespeare (William) : 48, 51, 70, 79-80, 105, 117-121, 125, 167, 204-205, 252, 262, 288, 300, 330
Sismondi (Jean de) : 16, 22
Sophocle : 48, 118, 123
Souday (Paul) : 236, 288
Soulié (Frédéric) : 20
Soumet (Alexandre) : 36, 50, 85-86, 108, 115, 149, 154, 201, 288, 330
Spinoza (Baruch de) : 55
Spiquel (Agnès) : 286
Staël (Germaine de, dite Madame de) : 9-10, 16-17, 22, 27-28, 36, 70, 80, 84-85, 87, 89-100, 119, 126, 148-150, 152-153, 156, 159-160, 162-163, 173, 179, 216-217, 225, 248, 326, 332
Stendhal (Henri Beyle, dit) : 9-10, 33, 38, 47, 51, 63, 68, 73, 80, 114-117, 119-123, 125-126, 128, 131, 134-137, 159, 169, 216, 245, 327, 330, 332
Sukiennicka (Marta) : 229
Suzuki (Kazuhiko) : 279
Szeps (Christiane) : 44

T
Tacite : 261-262
Taine (Hippolyte) : 9
Talma (François Joseph) : 295
Tasse (Torquato Tasso, dit Le) : 48
Tenenbaum (Susan) : 93
Thérenty (Marie-Ève) : 144, 254, 256, 258, 272
Thérèse d'Avila (Sainte) : 89
Thibaudet (Albert) : 290-291
Thiessé (Léon) : 77
Thucydide : 303
Todorov (Tzvetan) : 208
Tort (Olivier) : 40
Tortonese (Paolo) : 138, 231, 270, 300
Tribouillard (Stéphanie) : 97
Trognon (Auguste) : 20
Trousson (Raymond) : 289
Tudesq (André-Jean) : 259
Turiello (Mario) : 299

U
Ubersfeld (Anne) : 232, 242, 286, 294

V
Vaillant (Alain) : 3, 129, 136, 145, 190, 205, 254-255, 267, 272, 275
Valéry (Paul) : 2-3, 12, 236
Vallès (Jules) : 82
Van Tieghem (Philippe) : 2, 52, 76, 85-86
Vanwelkenhuyzen (Gustave) : 30
Vega (Félix Lope de) : 70
Verlaine (Paul) : 8
Vernet (Horace) : 153
Viard (Bruno) : 214
Viard (Jacques) : 203
Vielledent (Sylvie) : 286, 291-292
Vigny (Alfred de) : 9, 100, 172, 174-175, 218, 231, 237-238, 252-253, 255-257, 259-260, 262-264, 266-274, 278-281, 284, 287-288, 301, 313, 315, 329
Villèle (Comte de) : 29-30, 38, 40
Villemain (Abel-François) : 308
Villers (Charles de) : 87, 90, 97
Villon (François) : 13
Virgile : 48, 188, 236, 261, 305
Voltaire (François Marie Arouet, dit) : 48, 56, 121, 288, 304

W
Wahl (Jean) : 202
Wellek (René) : 73, 86-87
Wittgenstein (Ludwig) : 220, 223
Wordsworth (William) : 213-215

Y
Yon (Jean-Claude) : 291

Z
Zékian (Stéphane) : 10, 302
Zuber (Roger) : 12

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements..... 1

Introduction..... 2

PREMIÈRE PARTIE
Les antiromantiques des années 1820

Chapitre I. *L'antiromantisme dans les créations littéraires*

1. Dialogue et satire..... 16
2. La querelle sur la scène..... 23
3. La négativité romantique..... 27

Chapitre II. *L'antiromantisme dans les institutions littéraires*

1. La Société des Bonnes-Lettres..... 33
2. L'Académie française..... 38
3-1. 1824, une autre Académie : la discussion de l'Académie de Rouen..... 45
3-2. Naissance d'un romantisme français..... 51
3-3. Mythe et allégorie..... 53
3-4. Pourquoi la discussion de l'Académie de Rouen a-t-elle dû échapper à l'histoire du romantisme ?..... 60

Chapitre III. *Les deux discours d'Auger*

1. Le 30 mai 1823, à la Société des Bonnes-Lettres..... 63
2. Le 24 avril 1824, à l'Académie française..... 68

DEUXIÈME PARTIE
Les romantiques des années 1820

Chapitre IV. *Le romantisme (d')après Mme de Staël*

1. Le romantisme de Mme de Staël..... 84

2. La naissance de *La Muse française* ou la logomachie romantique..... 99
3. La mort de *La Muse française* ou le retour au dualisme staëlien..... 104

Chapitre V. *Émile Deschamps et la question du style*
1. Qu'est-ce que la raison romantique ? 110
2. Deschamps et Stendhal : vers et prose..... 114
3. Les unités de temps et de lieu..... 120
4. La critique du style..... 124

Chapitre VI. *Le romantisme et la mode*
1. *Être de son temps* ou *être à la mode*..... 128
2. La frivolité romantique : *Lettre de Dupuis et Cotonet*..... 134

TROISIÈME PARTIE
La question du langage poétique

Chapitre VII. *De l'arc-en-ciel à la pieuvre :*
aperçu de l'évolution de la pensée romantique
1. L'arc-en-ciel de Mme de Staël..... 148
2. La pieuvre de Victor Hugo..... 154

Chapitre VIII. *La querelle entre Hoffman et Hugo*
1. La question de l'« image »..... 162
2. L'idéalisme romantique ?..... 169
3. *Dire* et *vouloir dire*..... 175

Chapitre IX. *Romantisme et allégorie*
1. Allégorie classique et allégorie romantique..... 183
2. Le cauchemar au corps bleu..... 190
3. De l'ange au cauchemar..... 197

Chapitre X. *Romantisme et symbole*

1. *Dire* et *faire entendre* : le symbolisme selon Pierre Leroux..... 203
2. Le « style symbolique » et la crise de la littérature..... 213
3. Symbolisme et nuagisme..... 216
4. Portrait de l'artiste en nuage..... 224

QUATRIÈME PARTIE

Aux lendemains de la révolution de Juillet

Chapitre XI. *Écrire le vrai*

1. Pour ou contre le mot *propre*..... 234
2. Relire *L'Âne mort et la femme guillotinée*..... 242

Chapitre XII. *Trois lectures de* Chatterton

1. Épicier et journaliste : ennemis des romantiques de 1830..... 250
2. Temps de réflexion, temps de pause..... 256
3. *Chatterton*, pièce antithéâtrale ou antisociale..... 261

Chapitre XIII. *Quelles méditations poétiques à l'époque médiatique ?*

1. Musset, entre la presse et la paresse..... 266
2. Baudelaire, entre réussite et échec..... 274

Chapitre XIV. *Penser la littérature après Juillet*

1. Le débat romantique après *Hernani* ? 286
2. Une antiquité mise à jour : la formation classique de Nisard..... 298
3. Contre la « littérature facile » : le cas du conte..... 309
4. Minimisation de l'art moderne..... 316
5. Sainte-Beuve, père des « petits » poètes..... 321

Conclusion..... 326

Bibliographie..... 335

Index..... 363

Table des matières..... 370